Litterarische Reliefs.

Dichterportraits

von

Ernst Ziel.

Dritte Reihe.

Leipzig,
Ed. Wartigs Verlag Ernst Hoppe.
1895.

Litterarische Reliefs.

Dichterportraits

von

Ernst Ziel.

Dritte Reihe.

Leipzig,
Ed. Wartig's Verlag (Ernst Hoppe)
1888.

Inhaltsverzeichniß.

Alfred Meißner.

Von Menschenthumes Würde tief durchdrungen,
Ein starker Rufer in der Zeit Sahara,
Hast Schönheit du und Freiheit uns gesungen.

Du hast, mißachtend Scepter und Tiara,
Mit Freimuth deines Geistes Schwert geschwungen,
Der Du den „Ziska" sangst und „die Sansara."

Welch eine Zeit des Nationalitätenhasses und des Völkergrößenwahns, in der wir leben! Niemals wohl in unserem Zeitalter ist in den Verhältnissen der Völker zu einander der Egoismus so schroff und rücksichtslos in die Erscheinung getreten, wie heute. Blicken wir nur da hinaus in die Fremde, wo unsere nächsten Brüder wohnen, blicken wir nur nach Oesterreich und Böhmen hinüber! Wie schnell ist dort die Zeit geritten! Wie saßen mit ihr doch zwei schlimme Geister so heimlich in demselben Sattel: Rassenfeindschaft und Stammesfanatismus! Wahrlich, bedrohlich bis zum Erschrecken sind in der alten deutschen Ostmark, wie sonst überall in Europa, die nationalen Gegensätze in den letzten zehn Jahren gewachsen.

Solche Betrachtungen drängen sich unabweislich demjenigen auf, der sich anschickt, den Dichter zu charakterisiren, der, wie nur wenige Genossen neben ihm, mit all seinem Denken und Wollen ein echter Deutschböhme der vormärzlichen Zeit war — Alfred Meißner.

Wo sind sie hin, die Ideale, die in den Jugendtagen Meißners die Deutschen an der Moldau erfüllten und befeuerten? Das Humanitätsideal, wie es unsere großen Denker aufgestellt, wie es unsere klassischen Dichter von Weimar poetisch ausgeprägt, dieses Ideal war es vor allem, das in jenen vorgeschobenen Posten des Germanenthums damals lebendig war; in ihm erblickten die deutschen Männer Böhmens ihr bestes geistiges Besitzthum, die Ehre ihrer Nation, das Heil des Bürgers wie des Menschen. Wo aber das Ideal der Humanität, da ist auch immer das der Freiheit und Duldung.

Meißner war unter den Deutschböhmen von damals der Edelsten Einer. Er gehörte zu ihren auserwählten Vorkämpfern, und wenn er 1845 in seinem Liede an Moritz Hartmann sang:

Ein Deutschland, groß und mächtig,
Ein Deutschland, stark und frei,
Einmüthig und einträchtig,
Deutschöstreich mit dabei —
Ein Reich in Kraft und Ehren,
Das ist's, was wir begehren
In Sehnsucht ungestillt,
Und denken's zu erleben,
Daß sich die Schleier heben
Von diesem Riesenbild —

so lieh er damit einem heißen Verlangen seiner österreichischen, speziell seiner böhmischen Landsleute Ausdruck, dem Verlangen, auch politisch einig zu sein mit Deutschland.

Und heute?

Ja, wie schnell ist die Zeit geritten! Meißner ist gestorben, jüngsthin erst — das alte Ideal seiner großdeutschen Gesinnungsgenossen ist lange vor ihm zu Grabe gegangen: Seit 1866 bilden Deutschland und Oesterreich zwei separirte Staateneinheiten. Die Deutschen in Böhmen aber, täglich verfolgt und bedrängt, haben sich, „der Noth gehorchend, nicht dem eig'nen Trieb," zum großen Theil czechisirt, ja, selbst ihre deutschen Namen ins Böhmische übersetzt. Wo bleiben bei einem so schmählich unterjochten Stamme — Knechtschaft macht die Seelen klein — die Ideale der Freiheit und der Duldung im Sinne unserer großen Denker und Dichter? Thorheit, danach noch zu fragen! Sie sind ja heute im nationalen wie im internationalen Leben überhaupt nicht viel mehr als die Götter von gestern, die man verstauben und vermorschen läßt. Gewiß — in dem Deutschland in Deutschland, wie in dem Deutschland außer Deutschland hält man „höheren Orts" und leider nur allzu oft auch „da unten im Volke" dieses Verstauben und Vermorschen für selbstverständlich und ganz in der Ordnung. Hier, bei uns im Reiche selbst, Schmälerung des Wahlrechts und des Parlamentarismus überhaupt, Agrarierthum und Judenhetzen, hierarchische Tücken und reactionäre Tendenzen aller Art; dort, in Böhmen, Deutschrußland und wo sonst im Auslande Deutsche ihre angestammten Sitze haben, Schul- und Religionszwang, administrative und polizei-

liche Maßregelungen, Landesverweisungen und alle andern Gewaltthaten eines fanatisirten Rassen- und Nationalitätenhasses! Meißner ist aus dem Leben geschieden als ein geistiger Bannerträger Deutschlands, der in dem neuen Deutschland keine rechte Stätte mehr fand, als ein Bürger Böhmens, dem das Böhmen von heute verleidet war. Fast erfüllt sich schon jetzt sein prophetisches Wort im Epilog zum „Ziska":

„Mir bangt, es kommt ein Tag noch, wo zum Ringen,
Zum letzten Ringen sich dies Land erhebt,
Wo es, zu brechen seines Zaubers Schlingen,
Noch in der Brüder Fleisch die Nägel gräbt,
Ein Tag des Kampfs, der Schmerzen und der Leiden,
Ein Becher bis zum Rande übervoll,
Ein Tag, an dem im Kampf sich soll entscheiden,
Ob Deutsch, ob Böhmisch endlich siegen soll.

Und wehmüthig gemahnt es uns, wenn er fortfährt:

Ich aber will nicht wissen, was ihm werde
Für eine Lösung, diesem Tag von Blut;
Ich freue mich, daß dann in kühler Erde
Wohl lange schon mein müder Leichnam ruht.

Der freie Dichter, deutschen Blutes Sprosse
Und doch der Heimath treu in ihren Wehn,
Der stets beim Schwächern stand als Kampfgenosse,
Wie sollt' er dann im Heer der Stärkern stehn?
Für Volksthum focht er treu in allen Tagen,
Sein Wort der Losung war Gerechtigkeit;
Zu welchem Heere sollt' er sich jetzt schlagen
Und wie entgehn dem Irrsal böser Zeit?
Das Schwert müßt' er aufs eigne Herze wenden,
Den Zwiespalt tilgend mit dem eignen Mord,
Säh' er das Opfer mit erhobnen Händen
Vor sich und Brüder hier und Brüder dort."

Man muß Meißner als einen der zahlreichen Märtyrer unserer Dichtung betrachten. Er gehört mit seinem idealen Wollen einer Zeit an, deren großen und hohen Bestrebungen keine historische Fortentwickelung und Dauer beschieden war, weil die ihr folgende Zeitphase an andere politische und sociale Voraussetzungen anknüpfte, als diejenigen waren, von denen sie ausging — man muß Meißner als einen Märtyrer unserer Dichtung betrachten, wenn auch die heute erreichten nationalen Ziele zum Theil dieselben sind, die er schon in seinen Jugenddichtungen proklamirte — zum Theil! Und zu ihrem minder edlen Theil, sofern die Freiheit edler ist als die Einheit! Die Zeit begreift voll und ganz nur die Geister, die aus ihr erwachsen sind. Meißner war schon längst ein Unverstandener und Halbvergessener. Um so mehr reizt es und drängt es mich, im Nachstehenden auf die Schönheit seiner dichterischen Erscheinung, auf die Größe seines ethischen Standpunktes hinzuweisen. In's Gewicht fällt dabei nicht nur meine abstrakte Verehrung für Meißner, den Dichter, mit dem mich von je die Sympathie gleicher Grundstimmung verband, sondern auch mein persönliches Interesse für Meißner, den Menschen, mit dem ich seit Jahren einen vielseitig anregenden Briefwechsel unterhielt. — —

Meißners Poesie wurde durch den Sturm geweckt, den die Pariser Julirevolution über ganz Europa losließ, eine Bewegung bekanntlich, welche die an neuen Strömungen und brillanten Köpfen so reiche Aera der dreißiger Jahre eröffnete. Die geistige Schwingung, welche Byrons weltüberwindende Dichtungen im entwichenen Jahrzehnt

hervorgerufen, zitterte noch überall in den Gemüthern nach, und George Sands socialrevolutionäre Romane warfen die Lunte in den gehäuft daliegenden Brennstoff der Zeit. Ob „Junges Deutschland" oder politische Lyrik — die deutsche Dichtung der dreißiger und vierziger Jahre war eine Dichtung der Opposition und des Konflikts. Schlachtrufe überall, und überall der Bruch mit dem Bestehenden, die prophetische Verkündigung einer neuen Epoche! Meißner steht mit seinen ersten Schöpfungen, die, was das specifisch Dichterische betrifft, zugleich seine bedeutendsten sind, durchaus auf dem Boden dieser Zeit.

Von Byron und George Sand angeregt, gehört er als Lyriker jener Gruppe österreichischer Dichter an, die als die Vorläufer und Mitkämpfer der deutschen politischen Lyrik der vierziger Jahre in der Litteraturgeschichte eine so markante Stellung einnehmen. Geistig Hand in Hand mit einem Joseph Christian von Zedlitz einem Anastasius Grün, einem Karl Beck, einem Moritz Hartmann, trat er für die Forderungen der Zeit kräftig in die Schranken, und besonders mit Hartmann, seinem böhmischen Landsmanne und Kampfgenossen, verband ihn bis zuletzt eine enge, auf tiefer Gesinnungsverwandtschaft begründete Freundschaft.*) Mit ihnen Allen, diesen kameradschaftlich geschaarten und mehr oder weniger weltschmerzlich gestimmten Dichtern, welche jenseits des Inn und des Böhmerwaldes mit ihren Heroldsrufen

*) Vergl. den Essay „Moritz Hartmann" in der ersten Reihe dieser „Litterarischen Reliefs" (1885) Seite 60!

eine erst heraufdämmernde freiheitliche Epoche einleiteten, mit ihnen Allen hat Meißner das Temperamentvolle der Darstellung und das Traumhafte des Stimmungscolorits gemein. Auch dem elegischen Lenau ist er nach dieser Seite hin nahe verwandt. Aber er ist klarer und kräftiger als sie Alle.

Am richtigsten dürfte man ihn daher rangiren, wenn man ihm seine Stellung anweist zwischen Oesterreich und Deutschland — hier jene österreichischen Verkündiger eines blos abstrakten Weltschmerzes und allgemeinen Freiheitsdranges — dort die auf konkrete revolutionäre Ziele gerichtete deutsche Lyrik, welche sich an die Namen eines Herwegh, eines Prutz, eines Hoffmann von Fallersleben, eines Dingelstedt und Freiligrath knüpft — Meißner im Centrum zwischen beiden!

Unter seinen landsmännischen Sangesgenossen aber sind es Lenau, Hartmann und Beck, welche die meisten Berührungspunkte mit Meißner bieten.

Zunächst die beiden Letzteren!

Hartmann und Beck stehen Meißner im Kampfe für Freiheit und Unabhängigkeit unter den Vertretern des transönanischen Parnasses entschieden am nächsten. Hartmann ist ihm besonders als politischer Emanzipationssänger verwandt; er begegnet sich mit ihm in der Liebe zum großen deutschen Vaterlande wie zur engeren böhmischen Heimath und leiht, wie er, dieser Liebe in trotzigen Liedern einen bedeutsamen Ausdruck. Beide Dichter richten die Spitze ihrer Polemik in erster Linie gegen Staat und Kirche. Mit Beck aber, dem lyrischen Anwalte des „armen Mannes", hat Meißner vorwiegend

sociale Berührungspunkte: er glüht, wie Jener, für die Entlastung und Erhebung der Dürftigen und Bedrückten und tritt Arm in Arm mit ihm für die Beseitigung des gesellschaftlichen Elends ein.

Und Lenau?

Ich muß hier etwas weiter ausholen —: Wie Meißner mit Hartmann und Beck vor allem die freiheitlichen Tendenzen, hier die politischen, dort die socialen, theilt, so mit Lenau besonders die elegische Grundstimmung. Aber sie wächst bei Beiden aus ganz verschiedenen Voraussetzungen heraus; sie gewinnt bei Beiden einen ganz verschiedenen Charakter: bei Lenau ist sie etwas wie eine körperliche Prädisposition, wie eine Krankheit in Saft und Blut, die denn auch endlich zum Wahnsinn führte; bei Meißner dagegen ist sie ein Erworbenes, durch das Leben Aufgenöthigtes, nicht eigentlich eine Stimmung, sondern mehr eine Ueberzeugung, welche diese bestimmte Menschennatur in der Berührung mit dieser bestimmten Zeit erzeugte und erzeugen mußte; bei Jenem hat sie mehr vom Temperamente als vom Geiste, bei Diesem mehr vom Geiste als vom Temperamente an sich. Ganz verschieden von der natürlichen Melancholie Lenaus erwuchs die Meißnersche aus den Verhältnissen: der Posageist unseres idealistischen Deutschböhmen fühlte sich in einem starken Gegensatze gegenüber einer Zeit, die von freiheitfeindlichen Tendenzen erfüllt war, gegenüber einem Staate, in dem der Metternichsche Absolutismus das Ruder führte. Und doch gehörte er, der feurige Poet mit dem stolzen Herzen, dieser Zeit, diesem Staate mit Geblüt und Gemüth so innig an!

Wo hat die Heimat einen treuern Sohn?
Mein Herz gehört dem Vaterlande ganz;
In meinem Liede jeder Trauerton
Klagt um verlorne Größe, todten Glanz! —
O daß mein Lied, verfehmt nun und verbannt,
Ein Fremdling ist im eignen Vaterland!

Wie konnte er, dieser „treue Sohn des Vaterlandes", ein Anderer werden als er geworden? In dem Oesterreich von damals, zumal dem Böhmen jener Tage, einem Lande

— — verschlossner Herzen, stummer Blicke
Wo Knabenfrohsinn trägt schon graues Haar —

— in einem solchen Lande konnte eine Dichternatur wie die Meißners sich nicht anders als mit melancholischen Eindrücken durchdringen; es ist klar — ein elegischer Zug, wenn er nicht, wie bei Lenau, von vornherein in ihr lag, mußte in jenen Tagen einer solchen Natur von außen her eingeimpft werden. Aber Meißner war eine genügend kräftige Individualität, um das Gift der Zeit in sich zu paralysiren und zu neutralisiren. Weiche Gemüther — und hier drängt sich wieder das Beispiel Lenaus auf — erliegen einer schmerzvollen Grundstimmung, sei sie nun eine angeborene oder eine erworbene; starke schmieden sich aus dem Schmerze ein Schwert und winden, wie einen duftigen Kranz, die elegische Stimmung nur leicht um den blitzenden Stahl.

Soviel über Lenau und Meißners inneres Verhältniß zu ihm! Denn hier — in der mannhaften Ueberwindung des Schmerzes — liegt der Punkt, auf dem Meißner sich von einem Lenau weit entfernt, aber nicht nur von

einem Lenau, auch von einem Zedlitz und Grün — hier liegt der Punkt, wo er sogar die thatkräftigeren unter seinen Liedgenossen, Hartmann und Beck, um einige Grade hinter sich läßt — hier liegt der Punkt, wo er der Schule den Rücken wendet und sich über die heimathlichen Grenzen hinweg einem Herwegh und Gefährten entschieden nähert — hier eben liegt der Punkt, der ihn vor allem charakterisirt und seine oben angedeutete Zwischenstellung zwischen den Dichtern des Traumes und den Dichtern der Initiative, zwischen den österreichischen Dämmerungspoeten und den deutschen Revolutionssängern bedingt: er hat sich von Jenen nicht ganz losgesagt, und er gehört Diesen nicht voll an; er ist nicht so weich wie die Einen, nicht so kraftvoll wie die Andern — das träumerische Oesterreich besinnt sich in Meißner auf die That und streckt in ihm, wie versuchend, einen Arm nach Deutschland hinüber, zu den Dichtern der Aktion.

Meißner — er wurde am 15. Oktober 1822 in Teplitz als Sohn des dortigen Badearztes geboren und bezog nach genossener Vorbildung auf dem altstädtischen Gymnasium zu Prag 1840 die dortige Universität, um Medizin zu studiren — Meißner hat alle Dichtgattungen in den Bereich seines Schaffens gezogen: mit lyrischen und epischen Gedichten begann er; Dramen reihten sich an, und mit Prosadichtungen schloß seine reiche Produktion ab.

Die „Gedichte", Meißners erste größere Veröffentlichung, erschienen 1845, nachdem schon zuvor einzelne seiner Balladen in Rudolf Glasers Zeitschrift „Ost und West" gedruckt worden. Es ist ein durchaus nationaler und politischer Gedanke, welcher in ihnen zum Austrag

kommt: Mit Genugthuung blickt der Dichter auf die Geschichte seiner böhmischen Heimath zurück; die hussitische Schilderhebung zumal erfüllt ihn mit Stolz, und er sieht in ihr das erste Aufleuchten eines Funkens, an dem sich später ein Licht entzünden sollte, das den ganzen Erdtheil flammend beleuchtete. Aber die Enkel der Freien sind Sklaven geworden — der kraftvolle Stamm, der einst gegen politische und religiöse Unterdrückung so mannhaft stritt, liegt tief gedemüthigt am Boden; er küßt die Kette, welche ihn fesselt, und schilt die Heroen seiner eigenen großen Vergangenheit kleinmüthig Ketzer — die Kirche hat ihn unterjocht. Das Weh, das Meißner über diese Entartung eines edlen Volkes empfindet, nagt ihm quälend am Herzen. Fast verzagt in ihm der Dichter und möchte für immer verstummen:

In seines Kummers Mantel schläft er ein —
Was sollt' der arme Mann auch singen im Gedicht?
Der Vorzeit Größe? Ach, sie dulden's nicht!
Der Jetztzeit Schmach? Man straft's mit Kerkerhaft!
Um nicht zu singen seiner Mutter Hohn
Legt auf den Mund die Hand der treue Sohn —

aber der Schmerz giebt ihm doch die Leier wieder in die Hand; er ist es, der ihn zu glühendem Hasse gegen alle und jede Vergewaltigung anstachelt, zumal gegen die Vergewaltigung durch Pfaffenlist und Priesterfanatismus. Die Unfreiheit, die sein Volk erdulden muß, hat ihm das Herz mit heißem Mitgefühl erfüllt für alle enterbten und unterdrückten Nationen. Er will die Befreiung nicht nur Böhmens vom Joche der papistischen Kirche und des Metternichschen Staates, er will die Befreiung der

Völker überhaupt. So wird die Sehnsucht nach Freiheit und Humanität die eigentliche Muse wie dieser ersten so fast aller späteren Dichtungen Meißners, eine Muse, die „das Bruderthum aller Kinder der Erde" auf ihr Banner schreibt.

Die revolutionäre Lyrik Meißners hat, wie schon angedeutet, nicht das Stürmische, Gewaltige, wie es damals in der deutschen politischen Dichtung kochte und gährte — schon das elegische Element in ihr, von dem ich sprach, unterscheidet sie von jener; es dämpft und mäßigt ihren stürmischen Drang. Und ferner: der Gedanke überwiegt in ihr im allgemeinen das Gefühl und kühlt die Temperatur einigermaßen ab. So erreicht denn Meißner nicht im entferntesten den Schwung und die Pracht Herweghs, bei weitem nicht die drastische Energie und Kraft Freiligraths, aber er hat mit den „Gedichten eines Lebendigen" den Schmelz und Glanz der Darstellung, mit den politischen Manifesten des westphälischen Volkstribunen die Farbenpracht der Sprache und den tiefen ethischen Kerngehalt gemein und ist ihnen Beiden als Geist, als philosophischer Denker überlegen. Der Gedanke zieht in Meißners Lyrik um das Ideal der Freiheit seine concentrischen Kreise, aber er läuft nur selten in matte Rhetorik aus; er bleibt kaum jemals schemenhaft; er schafft sich nahezu immer seinen dichterischen Leib; er bildet sich fast ausnahmslos zu concreter Gestalt heraus. Die Meißnerschen Gedichte sind gleich weit entfernt von blasser Abstraktion wie von blos sinnlicher Anschaulichkeit; sie hassen ebenso sehr den unplastischen Gedanken wie die gedankenleere Plastik; sie sind weder, wie bei den Romantikern

ein Labyrinth von Phantasmagorien, in das die Sonne der Wirklichkeit niemals hinein scheint, noch, wie bei gewissen poetischen Richtungen der Gegenwart, ein schnöder Bacchustempel, über dem sich kein Himmel der Idee wölbt. Nein, Meißners Lyrik wird durch die schöne Einheit charakterisirt, zu der sich in ihr zielbewußtes künstlerisches Streben und kampfesrüstige Vollkraft der Gesinnung zusammenthun. Meißners künstlerisches Wollen ist auf edles Maß und harmonische Rundung, sein sittliches Pathos aber in Fragen der Religion und der Politik, des Staates und der Gesellschaft auf strikte freiheitliche Propaganda gerichtet.

Parallelen drängen sich in Fülle auf — zumal in Bezug auf die zeitgenössische österreichische Lyrik: Meißner ist knapper und gesättigter als Zedlitz, präciser und conciser als Grün, genialer und stürmischer als Hartmann, eigenartiger und geistreicher als Beck, schwungvoller und getragener als Lenau. Wiederholt fordert er zur Parallelisirung mit dem Letzteren heraus; denn ist der ungarische Weltschmerzsänger in jeder Linie eine dämonische Natur, unklar bis zur Verworrenheit, mystisch bis zum Unheimlichen, so ist dagegen unser böhmischer Poet bei aller Leidenschaft des Herzens eine durchaus maaßvolle Erscheinung, lichtvoll in ihrer Welt- und Lebensansicht, zielsicher in ihrem Ringen und Streben.

Welch eine Klarheit und zugleich welch eine Höhe des Standpunktes in Meißners politischen Liedern! Er rechnet immer mit den gegebenen Verhältnissen; er stützt sich stets auf die concrete Weltlage der Epoche, und sein Zukunftsideal hat nur gerade so viel Traumhaftes an

sich, wie dies nun einmal in der Natur solcher Ideale, auch wenn sie nicht dichterisch verklärt sind, liegt und immer liegen muß. Die große Welt, das Sein und Werden der Geschichte, der Staaten und der Völker — das ist das Lebenselement der Meißnerschen Dichtung. Noch entschlossener als gegen die politische empört sich die freie Seele des Poeten gegen die kirchliche Tyrannei. Trotzig spielt er seinen Unglauben aus gegen dogmatischen Aberglauben. Er ist ein Pantheist, wie fast alle künstlerischen Naturen, die großen und größten voran; er bekennt sich zu keiner Confession und betet zu dem „Geist, der die Geister alle durchgeistet".

Die 1884 in vier Bänden erschienenen „Dichtungen" bieten uns eine Auswahl aus den 1845 und später veröffentlichten lyrischen Gedichten Meißners und somit das übersichtlichste Repertorium seiner Lyrik überhaupt; sie enthalten die zehn Rubriken: „Junge Liebe", „Fahrten", „Sonette", „Bilder und Gestalten (erste Reihe)", „Trümmer", „Märzlied", „Flocken", „Bilder und Gestalten (zweite Reihe)", „Zeitklänge", und „Herbstblumen". Wie sehr diese Gedichte Gelegenheitsgedichte im Goetheschen Sinne sind, weiß ich aus meiner Correspondenz mit Meißner. Die frühesten, namentlich die in dem Abschnitte „Junge Liebe', zusammengefaßten, lassen noch hie und da das Vollausgereifte und Selbstständige vermissen; sie lehnen sich mehrfach an fremde Muster an, aber nirgends verfallen sie in banale Nachahmerei; sie haben immer etwas Gedankengesättigtes, immer etwas von verhaltener Leidenschaft, einer Leidenschaft, die gerade, weil der Dichter sie zu bändigen versteht, um so reizvoller wirkt und die, wenn

sie doch einmal hell und flammend auflodert, eine geradezu bestrickende Gewalt ausübt. In den „Fahrten" finden sich socialphilosophische Allegorien und andere Gedichte von großartiger Prägung, wie das eigenartige „Demos", das tiefpessimistische „Ein Raubthier", das revolutionäre „Neue Sklaven", das phantastische „Vision" u. a. m. Eine glanzvolle Malerei aber leuchtet uns aus den Schilderungen des farbenprächtigen „Venezia" entgegen.

— — — — — —

Doch sieh, wenn auf den Höhen
Der fernen Euganeen
Des Südens Abendsonne
Ihr Gold vergossen hat,
Dann jubelt, wie ein tolles,
Phantastisch-wundervolles
Gedicht, in Rausch und Wonne
Die alte braune Stadt.

Auf allen Kuppeln brennt es
Wie Gluth des Orientes;
Es wachen in den Fresken
Die alten Heil'gen auf;
Im wundersamen Scheine
Beleben sich die Steine
Mit allen Arabesken
Bis zu dem höchsten Knauf.

Dann blicken vom Altane
Die Fraun der Titiane,
Halb Teufel und halb Engel
Im weißen Nachtgewand!
So schön und treulos alle,
Wie die, die in der Halle
Vollendet, ohne Mängel
Der Palma hingebannt.

Dann geht das schöne Laster
Stolz über's Marmorpflaster;
Es winkt mit seidnen Wimpern,
Es rauscht im Kleid von Sammt;
Es hallen die Arkaden
Von Liebesserenaden;
Die Mandolinen klimpern,
Und jedes Auge flammt.

O Schmerz! das kann nicht dauern —
Die Abendwinde schauern;
Der Mond sieht blaß und bläßer
In's wirre Bild hinein.
Es gähnen die Portale
Am nächtigen Kanale;
In's schweigende Gewäßer
Fällt langsam Stein um Stein.

Das ist Plastik! Das ist Farbe! Meißner hat, was die dichterische Anschauung betrifft, nicht viel diesem Gedichte an die Seite zu stellen.

Gleich Ausgereiftes und in Stimmung und Klangmalerei Vollendetes, wie die „Fahrten" bieten uns die „Sonette", während die „Bilder und Gestalten", aus deren Reihe sich das berühmt gewordene Gedicht „Die Jüdin" und „Maria Magdalena" bedeutsam hervorheben, eine sichere Meißelführung und ein die Welt und das Leben fein beobachtendes Auge bekunden.

Die „Trümmer" (aus einem Cyklus: Der Verbannte) enthalten dagegen durchweg politische Lyrik, Strophen, die zu dem Weihevollsten gehören, was Meißner gedichtet. An Beck und seine Poesie vom „armen Manne" gemahnt die Stelle:

O daß er käme, jener Fürst der Liebe,
Der von dem Haupt die goldne Krone legt
Und, daß kein Herz verarmt und dürftig bliebe,
Den goldnen Kranz zu frommen Münzen prägt,
Der seinen Purpurmantel voll Erbarmen
Mildthätig theilte für die Brut der Armen!

O daß er käme, mild wie dieser Abend,
Der gute Heiland einer kranken Zeit,
Die Nackten kleidend und die Durst'gen labend,
Und spräche von des Liedes Herrlichkeit,
Ein Spielmann, ernst und sanft, aus dessen Liede
Auf alle Menschen träufelte der Friede!

Ein schöner Traum! Er wird sich nicht erfüllen,
Doch blickt er schon aus rothem Dämmerlicht.
Es taugt, die Noth der Erde zu erfüllen,
Die Blumenpracht von hundert Lenzen nicht,
Allein so lang noch ird'sche Lenze dauern,
Wird der Poet mit den Enterbten trauern.

Und neben diese durchgängig politisch und social gefärbten Gedichte der Rubrik „Trümmer" stellen die „Flocken" und die „Herbstblumen" mehr persönliche Lieder von oft ergreifender Schönheit.

Stolz und ehern dagegen schreiten die revolutionären Gedichte von 1848 einher, unter ihnen vor allem das gedankenvolle „Märzlied", welches der anhebenden Revolution wie ein donnernder Sturmgesang salutirt. „Die neue Zeit ist da", jubelt der Dichter:

Wir wollten schon verzweifeln — doch da stand
Sie vor uns, erzgewappnet, furchtbar schön!
So kommt der Frühling plötzlich in das Land,
Wenn von den Bergen niederbraust der Föhn.

Nun tobe hin, du Eisstoß, ungedämmt,
Durchtob' die Donau und durchtob' den Rhein,
Reiß' alle Schranken, unser unwerth, ein!
Gebrochen wird, was sich entgegenstemmt,
Und was aus Lehm gebaut, wird fortgeschwemmt.
— — — — — — — — — —
— — — — — — — — — —
Das Reich! Das deutsche Reich! Der Besten Ziel
Und Traum — ist Traum nicht länger; es begehrt
Zu sein; es tritt ins Leben! Lang und viel
Ersehnt, erscheint's mit Banner und mit Schwert.
Zu lang, Germania, saßest du gebückt
Im Witwenkleid, verachtet und verschmäht —
Um ist die Trauer — eh ein Jahr vergeht,
Erhebst du dich, dem alten Bann entrückt,
Mit Eichenlaub und Lorbeerreiß geschmückt!

„Eh ein Jahr vergeht"! Sanguinische Hoffnung einer vorschnellen Begeisterung! Eh ein Jahr verging, lag Deutschland in den Banden der tiefsten Reaction. Meißner hat den Schmerz getragen, wie die andern Männer des freiheitlichen Gedankens auch — und als lange Jahrzehnte darauf für Deutschland eine Zeit der Macht und der Größe anbrach, da hat er seine Leier abermals zum Preise des „deutschen Reichs" geschlagen, diesmal nicht zum Preise eines Reiches, das da „begehrt zu sein", sondern das da ist und lebt in Glanz und Glorie. Ich komme später auf diese patriotische Phase der Meißnerschen Lyrik zurück.

Die „Gedichte" fanden schnell eine große Verbreitung und trugen den Namen des Poeten weithin. Inzwischen hatte er mehrere größere epische Dichtungen, die, wie sein gesammtes damaliges Schaffen, einen oppositionellen

Charakter trugen, begonnen. Unter ihnen wurde aber nur eine einzige vollendet, der „Ziska", und zwar 1846. Der große Erfolg der „Gedichte" ermuthigte Meißner, gleich nach der Vollendung mit diesem lyrischen Epos hervorzutreten. Seine Briefe an mich kommen an einer Stelle, die ich gern reproduzirte — die betreffende Zuschrift liegt mir leider nicht mehr vor — auf den freudigen Unternehmungsmuth zu sprechen, der ihn damals beseelte.

In jener Epoche, die heiß und hastig nach der Befreiung aus den Banden der Kirche rang, waren es begreiflicherweise die Probleme des Glaubenskampfes, welche die damalige Dichtung mit Vorliebe behandelte. Lenau hat zweimal in diese Stoffwelt gegriffen: in den „Albigensern" schildert er uns den Kampf begeisterter Ketzer gegen todte Rechtgläubigkeit, in „Savonarola" den Krieg des gläubigen Gemüths gegen starre Scholastik. Andere haben anderes aus diesem Gebiete behandelt.

— — Todtes noch lebendig wähnen,
Verwirrt das Weltgeschick und bringt
Das tiefste Leid, die herbsten Thränen —

— dieses Motto der „Albigenser" könnte zugleich als die Devise des Kampfes überhaupt betrachtet werden, den die Dichtung der dreißiger und vierziger Jahre gegen papistische und lutherische Dunkelmacherei und Leisetreterei unter der Maske der Historie so wacker begann und so tapfer durchführte.

Der „Ziska" nimmt unter den religiösen Dichtungen seiner Zeit eine erste Stellung ein; er ist eine grandiose

Verherrlichung des Ketzerthums, voll düsterer Gluth der Schilderung, voll Dämonenleidenschaft und Sibyllentiefsinn, ein farbensattes Bild der hussitischen Insurrektion, das vielfach an die Geistesart eines Byron und Leopardi gemahnt. Seine Tendenz kennzeichnet der Dichter, indem er im Prolog singt:

Erzählen möcht' ich heut den deutschen Herzen
In Donnersängen, grollend und gedämpft,
Wie hier ein Volk, ein ganzes Volk mit Schmerzen,
Wie selten eins, für Licht und Recht gekämpft.
Erzählen möcht' ich es, vom Sturm begleitet,
Wie hier die Wiege war vom jungen Tag,
Wie sich von hier das erste Licht verbreitet
Auf eine Welt, die noch im Schlummer lag.
Vielleicht, daß Deutschland in der Helden Streiten
Verwandte Freiheitslosung tönen hört,
Und daß ihm nützt zu hören, wie vor Zeiten
Ein Volk gen Fürstenmeineid sich empört.

Alles am „Ziska" ist Feuer, offen lodernd oder unter der Asche. Das heiße Blut einer kraftursprünglichen Inspiration kocht in diesen lose an einander gereihten Balladen und Schlachtenbildern, in diesen stolz einherwogenden Dithyramben und Hymnen; es ist darin eine geheimnißvolle Speisung aus der Tiefe des Poetenherzens, eine elementare Schöpferkraft, die uns überzeugt, weil sie selbst von ihrer Mission überzeugt ist, und wenn in dem dunklen Kranz kühn entworfener Gemälde sich hie und da ein lichteres Bild, eine duftige Idylle, flicht, so zeugt das nur von einem feinfühligen dichterischen Instinkte, der wohl weiß, daß er seine groß stylisirten Fresken um so wirkungsvoller hervorhebt, wenn er ein wenig

Kleinmalerei neben das Monumentale stellt. Echten historischen Geist athmen die wildbewegten Kampfgemälde und die Schilderungen des böhmischen Volkslebens, wie z. B. im „Winzertanz“. Kraftvoll hingestellt, wenn auch nur in der Form der Skizze, sind die Gestalten des gewaltigen Ziska, des hartherzigen König Wenzel, des fanatischen Jan von Zelan u. A. Nur in der Form der Skizze! Und vor allem hierin liegt der Reiz der Meißnerschen Methode. Das geisterhafte Zwielicht, in dem der düstere Ziska und seine Leute in den Linien der Zeichnung mehr angedeutet als ausgeführt werden, ist gerade der Haupthebel ihrer Wirkung.

Als eigentliches Epos kann der „Ziska“ nicht gelten; das Lyrische, die elegische und balladeske Stimmungsmalerei, wiegt in ihm, wie in der ganzen Meißnerschen Poesie, vor, und zwar jene Art Lyrik, die für diesen Dichter eines hochfliegenden Pathos überhaupt bezeichnend ist, eine Lyrik, in welcher der Rhythmus des Gedankens das leisere Pochen des Herzens übertönt; gestaltenbildende Plastik ist nicht viel in diesem Hohenliede der religiösen Freiheit, desto mehr Innerlichkeit und geschichtsphilosophischer Kerngehalt. Statt eines geschlossenen und organisch gegliederten Baues bietet die Dichtung nur zwanglos herausgegriffene Momente aus den Hussitenkämpfen und aus Ziskas Leben. Die geschichtliche Wahrheit wird nicht immer gewahrt, und gerade in der kühnen und oft genialen Art, wie Meißner die traditionellen Gestalten und Situationen im Dienste der ihn leitenden Idee umzuschmelzen versteht — das ist ein verbrieftes Recht des Dichters — gerade in ihr angelt die Schönheit

dieses „Ziska". Aber Eines vor allem reißt in ihm den Leser stürmisch mit sich fort: der grollende Zorn des in der geknechteten und beleidigten Menschheit mitbeleidigten Genius, der dichterisch artikulirte Aufschrei nach Freiheit, der besonders im Prolog und im Epilog voll zum Austrag kommt. Eigentlich nur hier giebt Meißner seinem Freiheitsideal eine lebendige und unmittelbare Beziehung auf die Jetztzeit: nur hier weist er offen hin auf die Verwerflichkeit des absolutistischen Regimes, während er in den übrigen Theilen der Dichtung den Schleier der Historie über seine revolutionären Tendenzen wirft.

Groß klingt der „Ziska" in den Versen aus:

Auch dieses bösen Tages blut'ge Zähren
Verschwinden einst wie Blut auf heil'gem Herd;
Die Menschheit wird zurück zum Frieden kehren,
Wie die Natur nach Sturm zum Frieden kehrt.
Und wieder wird ein Bauer schmerzverhalten
Bei seinem Pfluge stehn im Abendschein,
Weil seine Pflugschar, die den Grund gespalten,
Ihm aufgeworfen menschliches Gebein.
Und wo die Schlacht getobt mit ihren Wettern,
Ein Lenzsturm, brausend über das Gefild,
Wird himmelfahrend eine Lerche schmettern
Und singen — wie der Abend weich und mild!

Das ist die Welt! Ein Tummelplatz von Seelen,
Die, festgebannt in einen engen Kreis,
Selbst leidend und gequält, den Andern quälen
Und sich befehden ewig, stumm und heiß.
Woher ihr Kampf? Sie streben ungeduldig
Nach Glück — doch ob dies nicht der ält'ste Wahn?
Fortschritt? Die Zeit bleibt drauf die Antwort schuldig,
Und wer gelebt, gedacht, glaubt kaum mehr dran.

Das ists! Wir Alle stehn auf einer Bühne!
Noth, Streit und Tod beherrschen diese Aun,
Und auf das Trauerspiel von Schuld und Sühne
Ernst und gefaßt die Sternenaugen schaun.

Die Dichtung schließt, wie das Citat zeigt, mit dem Ausblick auf einen friedenvollen Völkerfrühling, aber in die Süßigkeit der damit erschlossenen Hoffnung fällt doch ein schwerer Tropfen Wermuth: „Glück“ ist „Wahn“, „Fortschritt“ ein zweifelhaftes Ding, und „das Trauerspiel von Schuld und Sühne“ erscheint in dieser Welt des Ungewissen als das einzig Gewisse, gegen das kein Zweifel aufkommen kann. Dieser Pessimismus der Weltanschauung gehört zu Meißners Signatur, und welcher ernste Kopf, der die Welt nüchtern und vorurtheilslos betrachtet, muß sich nicht zu derselben Anschauung bekennen?

Der „Ziska“ ist, dichterisch angesehen, wohl Meißners bedeutendstes Werk. Der Dichter selbst freilich war anderer Meinung, und noch unterm 25. Januar 1885, als er mir den Roman „Die Sansara“ übersandte, bezeichnete er in dem mitfolgenden Briefe diesen Letzteren als sein „Hauptbuch“.

Ein zweites Epos verwandter Tendenz hat Meißner dem „Ziska“ nicht an die Seite gestellt; denn die oben erwähnten größeren epischen Dichtungen oppositionellen Charakters, die er bei Veröffentlichung des „Ziska“ bereits begonnen, einen „Georg von Podiebrad“ und eine „Schlacht am weißen Berge“, übergab er unvollendet den Flammen, da seine deutschen Freunde und Sangesgenossen ihn warnten, er möge durch fortgesetzte verklärende Behandlung böhmisch-nationaler Stoffe sich nicht der Mißdeutung aussetzen, als wolle er sich zum poetischen

Verherrlicher nicht des Deutschthums sondern des Tschechenthums aufwerfen. Meißner war einsichtig genug, sich der Berechtigung dieses Bedenkens nicht zu verschließen. Das Feuer, welches die Fragmente der schon ziemlich weit geförderten beiden Dichtungen verzehrte, hat gewiß — das dürfen wir annehmen — Geistesprodukte zerstört, die dem lodernden Elemente verwandt waren, dem sie zum Opfer fielen.

Als der „Ziska" erschien, war Meißner kurz zuvor zum Doctor der Medizin promovirt worden. Die Dichtung erregte ein immenses Aufsehen: kaum eine Woche war verstrichen, und schon mußte der Verleger seine Vorbereitungen zu einer zweiten Auflage treffen. Aber wer einen „Ziska" geschrieben, war damals in Böhmen seiner Freiheit nicht sicher. So beschloß denn der jugendliche Dichter seine kaum erst begonnene medizinische Laufbahn aufzugeben und die Heimath zu verlassen. Der Abschied vom elterlichen Hause, zumal von dem grollenden Vater, der die Feuerseele des Sohnes nicht verstand, wurde ihm nicht leicht. Aber er mußte fort, ehe es zu spät war, fort von Prag, fort von Böhmen, fort aus den österreichischen Staaten. Und auch den Freunden mußte er Valet sagen; er sah sein Loos vor sich: ein rastlos Wandern von Ort zu Ort. Man kannte ja schon damals zur Genüge die Geschichte deutscher Verfolgungen. Es ist das alte Lied: wer im Dienste der Ueberzeugung steht, findet in einer Zeit geistiger Unduldsamkeit nirgends eine ruhige Statt, und während Phäaken im Phäakenlande ihren Kohl bauen, muß der Edle fahren, fahren, muß er einsam die Welt durchfahren.

Meißner wandte sich zunächst nach Leipzig, wo er in einer Schaar ebenfalls vor den Schergen Metternichs flüchtiger Freunde bereits eine kleine österreichische Litteratenkolonie vorfand: ein Ignaz Kuranda, ein Karl Beck, ein Johannes Nordmann, ein Hermann Rollet, ein Karl Herloßsohn, ein Eduard Mautner begrüßten ihn jubelnd in der alten Pleißestadt. Anfangs legte sich alles prächtig an: die Tage von Prag, wo er mit Moritz Hartmann, Leopold Kompert u. A. die rüstige Dichtergesellschaft „Jung-Böhmen" gebildet, schienen sich in Leipzig zu erneuern: dichterische Thaten wurden vollbracht, politische Entwürfe wurden gesponnen — aber es gab für den Verfolgten keine Rast: österreichische Spione hielten ihn in Schach; er mußte immer auf dem qui vive leben. In Leipzig nicht mehr sicher, begab er sich nach Dresden und verlebte dort, in der damals noch geistig regen sächsischen Hauptstadt, im Verkehr mit Künstlern und Dichtern einige interessante Wochen — aber es war ein Leben auf einem Vulkan, voll Erwartung kommender Gefahr. Inzwischen war der „Ziska" in Oesterreich verboten worden, und schon saß dem kecken Sänger des Hussitenhelden die kaiserlich königliche Polizei nahe auf den Fersen. So schnürte denn Meißner im Januar 1847 sein leichtes Poetenbündel und kehrte Deutschland entschlossen den Rücken. Er ging über Köln und Brüssel nach Paris, wo sein „stürmisch Herz", wie er später sang, „Meere von Freuden, Meere von Schmerz durchfahren". Dort pfiff der Wind aus einem lustigeren Loche als diesseits des Rheins: ein freier Mann durfte ein freies Wort sagen. Zehn Monate blieb er dort. Schon

im Februar stand er am Bett des langsam hinsterbenden Heine und knüpfte damit eine Beziehung an, als deren späterer litterarischer Niederschlag das Meißnersche Buch „Heinrich Heine. Erinnerungen“ (1856) zu betrachten ist. Von Heines Krankenstube aus spannen sich auch die Fäden, die Meißner mit Dumas, Balzac, Gerard de Nerval, Alfred de Vigny und anderen Berühmtheiten des französischen Babel in Verkehr brachten. Es mögen bewegte, bunte Tage gewesen sein, die er an der Seine verlebte.

Dame Paris, die mächtige Fey,
Altert nie und schmückt sich aufs Neu
Zu jedem Feste.
Gashelle Nächte sind ihr Tag,
Doch sie liebt beim frohen Gelag
Nur junge Gäste.

Inzwischen glomm und knisterte es zu Hause in Deutschland und Oesterreich unter dem vielfach unterwühlten Boden langsam weiter — und der innerlich erregte Poet sollte das von ferne gelassen mit ansehen? Fieberhaft zog es ihn heim, und zu Anfang 1848 wagte er es wirklich trotz Acht und Bann nach Böhmen zurückzukehren, unverkappt und mit offenem Visire, hierin dem Beispiele seines Freundes Moritz Hartmann folgend, der seit Monaten dort weilte. Es war verfrüht. Die Löwen waren — in die Grube gefallen: Gegen Beide wurde der Prozeß anhängig gemacht. Aber die ausbrechende Revolution schlug die Verfolgung der Angelegenheit nieder. Es brannte lichterloh in dem guten Deutschland. Man riß das Straßenpflaster auf; man focht mit Säbel und Sense; man schoß mit Flinten und Kanonen — — das Volk stand auf.

Nun komme, was der rauhe Morgen schickt —
Heut trat die Freiheit aus dem Interdikt!

Meißner wurde in Prag zum Mitglied des Nationalausschusses gewählt, trat indessen aus dem Convente aus, als Conflikte zwischen den czechischen und deutschen Elementen ausbrachen — aber er rastete nicht.

Es müssen andre, größre Tage nahn;
Denn noch ist kaum das halbe Werk gethan.

Nunmehr wandte er sich nach Frankfurt a. M., wo er den Verhandlungen des deutschen Parlamentes, obgleich ohne Mandat, aufmerksam folgte und eine rege journalistische Thätigkeit entwickelte. Dann kam das Ende der Nationalversammlung, der Bankerott der revolutionären Sache, die beginnende Reaction — kurz vor Neujahr 1849 ging Meißner wiederum nach Paris, wo er den Winter über blieb, um 1850 im Frühling auf einige Zeit nach London zu gehen.

Während seines Aufenthaltes in der französischen Hauptstadt veröffentlichte er sein erstes Prosawerk, die zwei gehaltvollen Bände: „Revolutionäre Studien aus Paris" (1849).

Der Dichter des „Ziska" als Prosaist! Schon diese blos formale Seite des Werkes fällt als interessant und beachtenswerth ins Gewicht; sie giebt uns einen werthvollen Gradmesser zur Beurtheilung des Poeten, ein nicht unwichtiges Werkzeug zur Charakteristik und Fixirung seiner litterarischen Persönlichkeit an die Hand; denn von der Prosa kann man wohl behaupten, daß sie für die scharfe Ausprägung der schriftstellerischen Indivi-

dualität im allgemeinen ein weicheres Wachs, einen elastischeren Prägestoff bedeute als die Poesie. Jene ist geschmeidiger, bildsamer, bequemer, diese spröder, herber, exclusiver; die eine ist elementarer und in ihrem ganzen Stylgepräge flüssiger, die andere gesetzmäßiger und conventionell wie traditionell begrenzter — man spricht von „gebundener" und „ungebundener" Rede. Daß die ungebundene uns den Autor mehr im Negligé, also unbefangener, die gebundene ihn uns in der bewußteren Haltung der vollendeten Toilette zeigt, das liegt auf der Hand. Beide Erscheinungsformen neben einander geben bei so vielen Autoren erst das gerundete Bild der geistigen Persönlichkeit. Meißner im Negligé seiner Prosa bildet eine interessante Vervollständigung des Portraits, das wir von ihm als Dichter besitzen. Seine Prosa ist scharf und rein geprägt, klar und durchsichtig, dabei knapp und maßvoll, kühl und glatt — man kann sie in gewissem Sinne vornehm nennen. Aber hinter dieser Kühle und Glätte blickt doch überall das feuerige Auge des Poeten hervor. Glanz und Leben verleugnet die Meißnersche Prosa nirgends; eine sinnliche Frische ist ihr überall eigen, und selbst da, wo es sich um rein prinzipielle Auseinandersetzungen und Deduktionen, um wissenschaftliche Darlegungen und Beweisführungen handelt, hat sie etwas von der Farbe des Gefühls, etwas wie einen leisen Reflex aus der Tiefe des Herzens — man fühlt immer: hier schreibt ein Dichter Prosa. Dies gilt nicht nur von dieser ersten Arbeit Meißners in ungebundener Rede, es gilt — und wüßte ich es nur aus seinen Briefen an mich — von allem und jedem, auch dem Kleinsten, was

er in Prosa schrieb, es gilt aber in erster Linie — und besonders deßhalb berühre ich das Thema des Meißnerschen Styls — von seinen später zu würdigenden großen Prosawerken. Diese letzteren sind freilich ihrer Mehrzahl nach Dichtwerke in Prosa, und deßhalb darf man bei ihnen die eben von mir gerühmten Vorzüge des Meißnerschen Prosastyls gewissermaßen als selbstverständlich voraussetzen — bei seinen „Studien", dem einzigen unter seinen feuilletonistischen Werken, das in ganzen Passagen entschieden an's Systematische streift, sind sie indessen die Zugabe einer reichen Seele, der schöne Luxus eines immer verschwenderischen Künstlergeistes.

Dies über die Prosa Meißners nur nebenbei!

Ihrem Inhalte nach sind die heute natürlich längst veralteten „Revolutionären Studien" zur Charakteristik ihres Verfassers nicht minder wichtig als ihrer Form nach. Kaum ein anderes Werk Meißners giebt uns umfassendere und klarere Aufschlüsse über die staatsreformatorischen Ideen und Pläne des jugendlichen Stürmers und Drängers als gerade diese Tendenzschrift aus der Seinestadt. Es sind farbenreiche Schilderungen aus der Pariser Bewegung von 1848, besonders aber aus den ersten Monaten der Reaction von 1849, welche der Autor uns hier in oft tiefgreifenden Reflexionen und tagebuchartigen Niederschriften darbietet. Die eingeflochtenen Charakteristen der Revolutions- und Reactionsmatadore, die Meißner zeichnet, haben feste Umrisse und sind entschieden mit Geist entworfen. Wie fein weiß er das Kleine und Einzelne hinzustellen, ohne dabei auf die großen und allgemeinen Gesichtspunkte zu verzichten! Die Voraus-

setzungen, aus denen die Führer der Action erwuchsen, die Impulse ihrer Handlungen, diese Handlungen selbst und ihre Zusammenhänge mit dem großen Netz der damaligen Pariser Vorgänge — all dies zeichnen uns die „Studien" mit sicherem Griffel. Freilich, objectiv darf man diese Bilder und die Commentare, welche sie begleiten, nicht nennen — absolut nicht! Voreingenommenheit und Befangenheit blickt oft genug durch. Kein Wunder! Meißner zählte damals erst siebenundzwanzig Jahre. Wer kann da Objektivität verlangen! Noch war der Tumult des Blutes in ihm nicht zur Ruhe gekommen: er urtheilte vielfach leidenschaftlich und parteiisch; noch war sein Blick nicht genügend geschärft: nicht immer konnte er ephemere Maskeraden von historischen Ereignissen, Histrionen von Heroen unterscheiden. Das heiße Blut schoß ihm oft in die Augen und machte ihn blind. Aber andererseits sehen Haß und Liebe oft weiter und schärfer als gleichgiltige Objektivität, und der aufmerksame Leser dieser „Studien aus Paris" nimmt mit Verwunderung wahr, wie treffend bei aller Voreingenommenheit oft die Urtheile Meißners über diesen und jenen Führer der Revolution sich erweisen, ja mit wie subtiler Vorahnung er die Bahn dieses oder jenes „kommenden Mannes" im Voraus abzustecken versteht.

Das Systematische und Prinzipielle in dem Werke beschränkt sich der Hauptsache nach auf die methodische Eintheilung der Revolution nach ihren Arten. Meißner, der die Proudhonschen Ideen vielfach in seine Betrachtungen hineinzieht, unterscheidet hier — historisch wie logisch, praktisch wie theoretisch — drei Stufen: die

nationale, die politische und die sociale Revolution. Die erstere — so argumentirt er — kommt nur bei werdenden Völkern vor, die sich erst ihre Individualität zu erkämpfen und sich von der Oberherrschaft fremder Stämme zu befreien haben; die zweite bildet einen Durchgangspunkt des politischen Lebens in gereifteren Staaten und hat die Aufgabe, den despotischen Eigenwillen eines Einzelnen zu brechen und durch den Vernunftwillen der Majorität zu ersetzen; die dritte endlich, die edelste von allen, ist nur hoch entwickelten Völkern eigen, und ihr Zweck ist die Umwandlung des aus Gesellschafts-Kasten bestehenden Staates in einen Staat von einheitlicher Gesellschaft. Parallel mit diesem Schema läßt Meißner aber eine andere Dreitheilung der Revolution laufen, nämlich diese: jede Schilderhebung richtet sich gegen eine der drei Autoritäten, welche die Welt regieren, gegen die Kirche oder gegen die Monarchie oder gegen das Kapital — eine Gliederung, welcher die Epitheta: religiös, staatlich, social entsprechen. Die letzte dieser Arten, die sociale Revolution, betrachtet der Verfasser mit Recht als den Gipfel der Stufenleiter, zu dem alles Leben der Staaten endlich führen muß, und zwar über die beiden anderen niederen Stufen hinweg. „Die Freiheit, Selbstständigkeit und Souveränetät", ruft Meißner am Schlusse des Werkes zuversichtlich aus, „muß sich ausdehnen auf die ganze Gesellschaft. Dein Reich muß kommen für Alle, heilige Gleichheit! Inzwischen wollen wir sehen, ob eure Kanonen auf die Dauer stärker sein werden als unsere Principien!"

Meißners nächste Veröffentlichung nach den „Revolutionären Studien aus Paris" war ein wunderlich Ding,

unseres Sängers schwächster Sang, ganz unselbstständig und durch und durch unmeißnerisch. Der sterbende Dichter in der Rue d'Amsterdam, der „ungezogene Liebling der Kamönen", um dessen Mund noch immer das Lächeln der Ironie schwebte, hatte es unsern böhmischen Freiheitskämpfer angethan. Der arme Meißner! Er hatte zu oft am Bette des Kranken gesessen — und so war er dessen intimster Freund geworden. Er hatte des Dichters Werke allzufleißig studirt — und so war er dessen schlechtester Nachahmer geworden. Er wollte ganz so ironisch lächeln, wie Heine; er nahm eine kokett nachlässige Positur an wie Heine; er blickte spöttisch in die Welt, wie Heine; er tauchte die Feder, die den „Ziska" geschrieben, in die Tinte eines etwas wässerigen Sarkasmus, wie Heine — und schrieb, ganz Heine, sein komisches Epos „Der Sohn des Atta Troll, ein Winternachtstraum" (1851). Dieser Troll junior Meißners gleicht, was Farbe und Stylart betrifft, dem Senior Heines aufs Haar. Das zürnende Pathos der früheren Meißnerschen Dichtungen, der Titanengroll der Ueberzeugung, hat hier einer witzelnden Schreibweise Platz gemacht, und die politische Tendenz kleidet sich in eine verschnörkelte satyrische Allegorie. Diese richtet ihre Spitze gegen das Centrum des Frankfurter Parlaments, und darin hat sie viel Verwandtes mit Hartmanns „Reimchronik des Pfaffen Mauricius". Der vermenschlichte Sprößling des Heineschen „Tendenzbären" ist der Vertreter jener Lauwarmen und Unklaren, die in der deutschen Nationalversammlung von 1848 eine Zwitterstellung einnahmen zwischen den radikalen Vertheidigern

der Volksrechte und den loyalen Advokaten der Autokratie. Michel Troll ist ein echter deutscher Doktrinär und Ideologe von anno „dazumal" und leider auch noch von — anno „heute". Aber wie viel Wahrheit und Humor Meißner auch im Einzelnen in der Gestalt dieses Michel und in der Dichtung überhaupt zum Ausdruck bringt, als Ganzes betrachtet, bleibt sie weit hinter den bisherigen Leistungen ihres Verfassers zurück. Es konnte nicht anders sein. Dieses einseitig zersetzende und ätzende Element ohne alle wahre Poesie, diese Negation ohne Position, diese blos äußerlich angeklebte Tendenz, diese kaleidoskopische Satyre und aphoristische Form — wen konnte eine Dichtung Meißners, in der sich der Sänger des „Ziska" so ganz und gar verleugnete, und der man auf Schritt und Tritt anmerkte, daß nicht innere Nöthigung sondern nur willkürliche Aneignung einer fremden Manier in ihr die Feder führte — wen konnte eine Dichtung erwärmen und überzeugen, in der ein geborener Pathetiker sich ganz unnatürlich die Kappe des Humors und der Ironie auf die Stirn drückte? Es ist wahr, „Der Sohn des Atta Troll" hat auch ernste Stellen, wo die eigentliche Natur des Dichters durchbricht, aber diese Stellen können uns nicht schadlos halten für den Mißgriff, den die Dichtung als Ganzes bedeutet.

Im Jahre 1851 veröffentlichte Meißner sein erstes Drama, „Das Weib des Urias". Wie seine Lyrik und Epik, so ist auch seine Dramatik ihrem Grundzuge nach revolutionär. Sahen wir ihn als Lyriker in den Reihen der österreichischen Freiheitsfänger kämpfen, und zwar als Flügelmann an jener äußersten linken Flanke, welche

mit den deutschen Revolutionsdichtern Fühlung hat, so folgt er in Ton und Haltung seiner Dramatik sichtlich dem Vorbilde der „Jungdeutschen" sowie Grabbes und Hebbels. Neben der revolutionären Tendenz ist es eine gewisse Rauhheit und Gedrungenheit, ein lapidarer Styl und die völlige Abwesenheit sentimentaler Mischtheile, wodurch die Meißnersche dramatische Muse charakterisirt wird. „Das Weib des Urias" ist, wie schon der Titel andeutet, ein biblisches Drama. Ich skizzire kurz seinen Inhalt: Urias, der Heerführer König Davids, befindet sich im Feldlager. Der König hat inzwischen ein unerlaubtes Verhältniß mit Bethseba, dem Weibe des Urias, angeknüpft, und diese fühlt sich Mutter. Hiermit nimmt das Drama seinen Anfang. David ist um eine Auskunft, der Entdeckung zu entgehen, nicht verlegen. Er ruft den Urias aus dem Felde ab und bereitet ihm bei seiner Heimkehr einen festlichen Empfang. Der Plan ist der: der von süßem Weine Trunkene solle die Nacht bei seinem Weibe schlafen — so werde das Kind der Bathseba für ein legitimes gelten. Aber Urias bleibt seinem Weibe fern und schläft, seiner soldatischen Gewohnheit getreu, vor den Pforten der Burg, ein Wächter seines Königs. David geräth in Verlegenheit. Was thun? Tyrannen finden immer ein Mittel. Auch David findet eines: wo List nicht fruchtet, da fruchtet Gewalt: Urias fällt durch Mord, und David erhebt die Bathseba zu seiner Königin. Doch die Nemesis bleibt nicht aus: der Mord wird entdeckt. König David muß sich reumüthig vor der stolzen Kirche beugen; diese verurtheilt die Ehebrecherin zu der grausamen Strafe der

Steinigung, und Bathseba, solcher Schande zu entgehen, stirbt durch ihre eigene Hand.

Die antimonarchische, ja revolutionäre Tendenz des Stückes ist überall zwischen den Zeilen zu lesen und wird an mehr als einer Stelle unverhüllt ausgesprochen. Die Composition, wenn auch von sprunghaftem Gange nicht frei, hat große Linien, und der Conflikt ist gewissenhaft motivirt und fein zugespitzt. Die Charakteristik bewegt sich, was bei der vorwiegend lyrischen Natur Meißners überrascht, in markiger und energievoller Zeichnung, während die Sprache kräftig, wenngleich hie und da einigermaßen farblos gemahnt. Seine Glanzpartien hat das Stück im ersten Akt; gegen den Schluß hin fällt es merklich ab. Und endlich: der wahrhaft dramatische Nerv fehlt ihm, ja, es hat oft etwas Lebloses, und mitunter scheint das sonst so hell lodernde Feuer Meißners in diesem seinem dramatischen Erstlinge ganz niedergebrannt. Man merkt dem Dichter an — und das gilt auch von seinen übrigen dramatischen Schöpfungen —: er ist hier nicht in seinem natürlichen Fahrwasser. Der stark an die Physiologie der Liebe streifende Stoff — ganz abgesehen von der gefährlichen politischen Tendenz — verschloß dem Stücke natürlich die unter strenger polizeilicher Controle stehenden Bühnen.

Dem „Weibe des Urias" folgten später zwei weitere Dramen Meißners: „Reginald Armstrong oder: die Macht des Geldes" (1852) und „Der Prätendent von York" (1857), welche die feine und sorgsame Durcharbeitung jener ersten Meißnerschen dramatischen Dichtung vermissen lassen und auch, allgemein dichterisch betrachtet,

hinter ihr zurückbleiben. Ich kann hier kurz sein: „Reginald Armstrong", ein Stück, dessen Held der Schriftsteller Glendower ist und in dem einige Hauptmotive auf die sociale Bewegung abzielen, steckt noch mehr im Skizzenhaften als „Der Prätendent von York", welcher zum Theil den von Schiller im Fragment „Warbeck" behandelten Stoff wieder belebt, ohne sich zu rechter dramatischer Höhe und Kraft zu erheben.

Spricht sich in den Dramen die litterarische Eigenart Meißners bei weitem nicht so frappant aus, wie in den „Gedichten" und dem „Ziska", so nehmen dagegen die Romane und Novellen wieder eine hervorragende Stellung in der Geschichte seines Schaffens ein. Die epische Ader in Meißner ist ungleich kräftiger als die dramatische. Das erklärt sich aus der Besonderheit der beiden Dichtungsarten gegenüber der Besonderheit gerade dieses Poeten.

Beim dramatischen ist der Charakter des Helden das Primäre und die Handlung, in die er gestellt, das Sekundäre. Beim Epischen tritt das entgegengesetzte Verhältniß ein: erst aus dem großen Gefüge der Geschehnisse erklärt sich der Charakter. Im Drama geht die Bewegung vom Helden, seinem Wollen und Handeln aus und bedingt die Handlung bis an die äußerste Peripherie des entworfenen dichterischen Gemäldes hinan. Im Epos geht sie umgekehrt von der Peripherie der Handlung aus und zieht den im Mittelpunkte stehenden Helden in ihre Strudel. Dort ist sie gewissermaßen eine centrifugale, hier eine centripetale. Das echte Drama erfordert als Voraussetzung einfache, leicht übersehbare

Verhältnisse, aus deren allmählicher Verwicklung heraus sich auf bedeutendem Werdegange eine starke Individualität, die mit typischen menschheitlichen Zügen ausgestattet ist, machtvoll entwickelt, um dann in einer großen Katastrophe unterzugehen. Das wahre Epos dagegen erheischt als Voraussetzung eine gewisse Breite der Constellation von Verhältnissen und Dingen, in deren Centrum ein Charakter steht, der aus dieser so und nicht anders beschaffenen Constellation heraus mit Nothwendigkeit so und nicht anders hervorgehen muß — ein Charakter, der uns in einer individuell ausgeprägten Entwicklung verständlich gemacht wird. Das Drama soll straff componirt sein; das Epos erheischt in seiner Composition das Volle und liebt die ornamentale Arabeske. So ungefähr, denke ich, faßt die moderne Aesthetik das gegenbildliche Verhältniß von Drama und Epos.

Ich will aus dieser theoretisirenden Abschweifung nicht die Nutzanwendung gezogen sehen, daß die Meißnerschen Dramen im Epischen stecken — im Gegentheil: ich habe ihnen Gedrungenheit und einen gewissen lapidaren Styl, zum Theil sprunghafte, zum Theil skizzenhafte Composition beigemessen — sie sind also meines Erachtens nichts weniger als episch geartet. In dem Momente, da ich mich zur Betrachtung der epischen Prosadichtungen Meißners wende, habe ich vielmehr mit diesem Exkurs nur auf die große epische Begabung Meißners hinweisen wollen, die seine dramatische so weit hinter sich läßt. Meißner, der Romandichter, liebt es, seine Helden — echt episch — aus einer breiten Umgebung, in die er sie versetzt, herauswachsen zu lassen und ihr Thun und

Gebaren aus den zeitgeschichtlichen Bedingungen und ethischen Forderungen der Epoche umständlich zu erklären. Die zu gestaltenden Charaktere sind ihm kaum jemals die Hauptsache, die weit ausgreifende Schilderung der Verhältnisse aber in denen diese Charaktere stehen, ist ihm — wiederum echt episch — fast immer erster Impuls und letzter Zweck, so daß in seinen Romanen (oft auch in den Novellen) der Hintergrund meistens wichtiger erscheint, als die Figuren, die sich auf ihm bewegen. Die Technik des Knappen und Pointirten, also des Dramatischen, ist dagegen nicht immer seine Sache; er liebt eine breite aber im Ganzen locker gefügte epische Handlung, die ihm Raum giebt sich auszusprechen und auszugestalten, Raum für die Tendenz, die ja die eigentliche Muse seiner Dichtung ist.

Der Roman ist das angemessenste Gefäß für die Schilderung der Zeit in ihren weitesten Dimensionen. Die Breite seiner Darstellungsweise entspricht der Breite der socialen und politischen Zustände einer Epoche. Im Roman vermag Meißner daher — es leuchtet ein — seiner Tendenz freier die Zügel schießen zu lassen als in den sonst von ihm angebaueten Dichtgattungen. Diese Tendenz ist natürlich auch hier die der freiheitlichen Propaganda für die staatliche, kirchliche und gesellschaftliche Entwicklung der Zeit; ihr vor allem dienen seine Romane, zumal seine Zeitromane; sie halten eine breite Umschau und eröffnen weite Perspektive. Nicht zu verkennen ist indessen, daß sein Eintreten für die staatliche und kirchliche Reform hier ein viel energischeres ist als für die sociale. Der vierte Stand findet in seinen Zeit-

gemälden so gut wie gar keinen Platz. Kaum eine Situation, die ihn in den Vordergrund rückt, kaum ein Charakter, der ihn vertritt, kaum eine Parabase, in welcher der Dichter ihm das Wort redet! Im übrigen ist der Gesichtskreis dieser Romane, wie gesagt, ein weiter; sie sind in der schwülen Atmosphäre der Reaktion entstanden, und diese Atmosphäre ist es, die in ihnen fühlbar wird; es ist der Kampf gegen den reaktionären Staat und die reaktionäre Kirche, den sie sich zur Aufgabe machen, ob sie nun große Kulturgemälde der Gegenwart entrollen oder im Abbilde vergangener Zeiten, welche ähnliche Krisen durchzukämpfen hatten, der Jetztzeit den Spiegel vorhalten.

Börnes Kritiken und Hegels Aesthetik, die schon den „Jungdeutschen" die Wege wiesen, enthalten das Programm der Meißnerschen Zeitromane; Gutzkow ist ihr unmittelbares Vorbild: wie er spiegelt Meißner in seinen großen Prosadichtungen die gesammte Kultur unseres Jahrhunderts ab; er geht dem modernen Geiste bis in seine verborgensten Schlupfwinkel nach und sucht im Dienste der Gesellschaftsreform Typen aufzustellen und Ideale zu schaffen.

Erst in seinen Romanen erhebt Meißner sich zur realistischen Kunst der Charakterzeichnung, einer Kunst, die er in dem „Ziska" und den Dramen — der Vers ist immer conventioneller als die Prosa — sich noch lange nicht zu eigen gemacht hatte. Eine künstlerische Beeinträchtigung erleiden die Meißnerschen Romane übrigens durch verschiedenartige Schwächen ihres Verfassers. Wiederholt spricht er in seiner Correspondenz mit mir sich über die falschen Bahnen des heutigen „Familien"romans aus, und doch ist er selbst diesen nicht

ganz fern geblieben: er strebt oft allzu sehr nach Spannung und Sensation; er gönnt dem Zufall ein gar zu freies Spiel; er liebt das romantische Dunkel über gewissen Personen und Verhältnissen mehr als gut ist; er huldigt allzu ungenirt dem Geschmacke des großen Publikums durch reichliche Verabfolgung von allerlei Leckerbissen. Zu diesen letzteren rechne ich die eingestreuten kriminalistischen Episoden und die supranaturalistischen Elemente der Romane: nicht nur Einbrecher und Mörder sowie Taugenichtse aller Art spielen in ihnen eine große Rolle, sondern auch Kartenschlägerinnen, Wahrsager und Hellseher, und — was das Schlimmste ist — die Prophezeiungen des letztgenannten Gesindels gehen gar zu oft in Erfüllung. Wie kommt Meißner, der Mann des freien Denkens im Leben, zu solchem Mysticismus in der Dichtung? Er liebt in seinen Romanen, mehr als eine realistische Auffassung es zuläßt, die magische Beleuchtung wie durch bunte Kirchenfenster, das Ahnungsvolle und Gedämpfte der Stimmung, wie er auch an seiner besonderen Art der Sensation und Spannung hartnäckig festhält. Es ist allerdings wahr: Meißner arbeitet in der Sensation und Spannung nicht mit dem vulgären, groben Handwerksgeschirr — gewiß nicht! Es giebt eine feinere Art in beidem, welche nicht breit ausmalt, welche uns nicht ganze Capitel hindurch in fiebernder Erwartung festhält, und zwar mit umständlichen Schilderungen, wie sie unsere modernen Schreibebasen mit Vorliebe produciren und unsere modernen Lesebasen mit Vorliebe consumiren — es giebt eine feinere Art, welche mit den entgegengesetzten Mitteln arbeitet, indem sie mit

homöopathischen Quintessenzen ihre kleinen Kunststücke macht, oft mit einer Zeile eine große Scene vorzubereiten scheint, dann aber plötzlich abbricht und uns — das ist eben der Effekt — diese Scene überhaupt schuldig bleibt. Die umgekehrte Marlitt!

Meißners bedeutendste Schöpfungen auf diesem Gebiete sind „Die Sansara" (4 Bd. 1858) und der Doppelroman: „Schwarzgelb" (8 Bd. 1864)-„Babel" (4 Bd. 1867). „Die Sansara" (ursprünglich unter dem Titel: „Der Freiherr von Hostiwin"), welche, wie schon bemerkt, der Dichter wohl nicht ganz mit Recht als das Hauptwerk seines Lebens zu bezeichnen pflegte, behandelt ein psychologisch-sociales Problem, den Don Juan-Stoff in modernem Gewande. Mit Politik direkt hat „Die Sansara" nichts zu thun. Das Sociale steht im Vordergrunde. Der Roman entwirft in einer vielfach verschlungenen Handlung, die sich in den verschiedensten Gegenden Europas abspielt, ein breit angelegtes Sittengemälde aus der höheren Gesellschaft. Der eigentliche Held, der Freiherr von Hostiwin, durchläuft eine reiche Entwicklungsbahn: aus einem Wüstling schlimmster Art, der keine moralische noch irgend eine andere Rücksicht kennt, wird er schließlich zu einem einigermaßen sentimental angehauchten Ehrenmanne. An den rothen Faden dieser Entwicklung seines Helden knüpft der Dichter Bild um Bild aus dem Leben des Salons und der Cabinette; an diesen rothen Faden reiht er Episode an Episode aus der Welt der glänzenden Lüge und der verrotteten Vorurtheile; er zerlegt mit dem Secirmesser einer scharfsichtigen Kritik den ganzen durch Laster und Unnatur

zerrütteten Leib unserer modernen Gesellschaft, dieses Conglomerat aus Eitelkeit und Bosheit, aus Selbstbetrug und Gedankenlosigkeit. Als ethisches Facit aber stellt er den Gedanken an den Schluß, daß ein ernster sittlicher Wille der Besserung schließlich jede Rechnung quitt macht, auch die, in welcher die ärgsten Vergehen gegen Religion und Moral gebucht stehen. Das ist alles recht gut und wahr, aber die Wandlung, welche der Hauptcharakter, dieser Freiherr von Hostiwin, erfährt, die Wandlung von einem absoluten Wüstling ohne jede Fiber des Gewissens zu einem ebenso absoluten Biedermanne aus Ueberzeugung — diese Wandlung hat mir doch nie recht glaubwürdig erscheinen wollen. Aus einem zügellosen Don Juan der Hostiwinschen Art, der so viele Menschenseelen auf dem Gewissen hat, kann nie und nimmer ein ruhevoller abgeklärter und ausgeglichener Tugendheld nach dem Recepte der letzten „Sansara"-Bände werden. Ueber diese Unwahrscheinlichkeit helfen uns weder die vielen großartigen Stellen und glänzenden Passagen, hilft uns weder die geschickte Composition noch der eminente Gedankenreichthum des Romans hinweg.

Eine viel bedeutendere Leistung als „Die Sansara" ist ohne Frage der Doppelroman „Schwarzgelb"-„Babel", ein imposantes Zeitgemälde, das für Oesterreich etwa das ist, was Gutzkows „Ritter vom Geist" für das nördliche Deutschland sind. Der erste Roman spielt in den Jahren 1850 bis 1854; der zweite umfaßt den kürzeren Abschnitt von 1859 und 1860; beide, lose mit einander verknüpft, führen uns in culturhistorischer Haltung die ständischen Conflikte und die Parteikämpfe

im österreichischen Staate nach der Revolution vor — eine Zeit also, welche, was moralischen Verfall und politische Corruption betrifft, noch tiefer steht als die Metternichsche, weil sich in ihr zu der Verworfenheit die Schwäche gesellt — sie öffnet sich in der meisterhaften Darstellung Meißners vor unsern Augen wie ein Abgrund, aus dem uns alle Verbrechen, deren die Menschheit fähig ist, und eine völlig verderbte Gesellschaft erschreckend anblicken. Daneben werden die edleren Instinkte jener Tage zur Ergänzung des Bildes herbeigezogen; das Für und Wider der gesammten Zeitbewegung wird abgewogen und uns so die volle und ganze Triebkraft der Epoche, das Wollen und Thun des Jahrzehnt's im Bösen wie im Guten veranschaulicht.

Selten ist die Reactionsperiode der fünfziger Jahre in so typischer Weise dichterisch gestaltet worden wie hier; es geschieht vermittels einer vielfach verwickelten aber vollendet componirten Handlung. Ereignisse und Personen des Doppelromans sind fast unübersehbar zahlreich; Situationen und Lokale wechseln schnell; eine Perspektive öffnet sich nach der andern; eine Stimmung jagt die andere — aber immer schweben wir auf der Höhe der Zeitwelle und athmen die Luft des politischen und socialen Lebens jener Tage. In die Kanzleien der am Ruder befindlichen Diplomaten, wie in die Verstecke der conspirirenden Rebellen, an die Throne wie in die Hütten führt uns die lokal- und personenkundige Hand des Autors: wir blicken in's öffentliche wie in's private Leben und sehen die zahllosen Fäden blosgelegt, die, wie ein kunstvolles Gewebe, von diesem zu jenem hinüberführen.

Welch eine virtuose Technik der Erzählungskunst in diesem Zwillingsroman! Halb ist er Criminalgeschichte, halb Liebesroman. Staatsactionen und industrielle Unternehmungen, Litteratur- und Salonintriguen, die Schicksale der herrschenden Bureaukraten wie der verfolgten Flüchtlinge, die Interessen des geistigen Arbeiters und die des kleinen Handwerksmannes — das gesammte politische und sociale, geistige und materielle Inventarium der Zeit wird hier aufgewiesen. Die Corruption erweist sich dabei viel größer als das gesunde Streben. Der kaufmännische Schwindel findet in Arnold Stropp, der litterarische in dem Redakteur Schmey seinen charakteristischen Vertreter. Die vornehme Welt aber wird nach dieser Seite hin durch Gestalten wie Leonie von Greiffenstein repräsentirt, deren pikante Liebesintriguen mit weltlichen und geistlichen Notabilitäten wahrhaft typisch geschildert werden. Das Flüchtlingsleben endlich, welches das Gegenspiel bildet gegenüber der herrschenden Partei, findet in Bruno von Haldenried, dem Helden des Romans, und seinen Gesinnungsgenossen musterhaft gezeichnete Träger und spielt sich besonders in denjenigen Capiteln von „Schwarzgelb" eindrucksvoll ab, welche die Lebensverhältnisse der italienischen und deutschen Flüchtlinge in Paris zum Gegenstande haben. Ergötzlich ist es, mit welch feinfühliger Kunst der Darstellung Meißner das spezifisch österreichische in Charakteren und Handlungen hervorzuheben weiß. Der schon erwähnte Redakteur Schmey, der General Greiffenstein, der Bezirkshauptmann von Rack, der Fürst Kronenberg und der Graf Thieboldegg — das ist ein Nebeneinander von

österreichischen Typen, wie sie im Gesammtbilde charakteristischer und in der wechselseitigen Ergänzung der Einzelbilder kunstvoller wohl nicht oft zur Anschauung gebracht worden. Wie Wilibald Alexis brandenburgische, Fritz Reuter mecklenburgische, so versteht Meißner österreichische Menschen unvergleichlich zu zeichnen. Diese Drei gemahnen in dieser Beziehung Einer an den Andern.

Das grandiose Zeitgemälde, das in Composition und Stylgepräge epische Vollsaftigkeit mit künstlerischem Ebenmaaß vereint, klingt in einer Weise aus, welche der ethischen wie der poetischen Gerechtigkeit Genüge thut: in den Geschicken der handelnden Personen triumphirt die Tugend und unterliegt das Laster. Am Zeithimmel aber lichtet sich das Gewölk und läßt die Sonne einer bessern Aera ahnen.

Um diese großen Culturgemälde Meißners gruppiren sich, ihnen der Zeit nach vorangehend oder folgend, größere oder kleinere Erzählungswerke in stattlicher Reihe, so „Zur Ehre Gottes" (2 B. 1860), „Neuer Adel" (3 Bd. 1861) „Zwischen Fürst und Volk" (3 Bd. 1861), „Lemberger und Sohn" (1 Bd. 1865), „Die Kinder Roms" (3 Bd. 1870), „Feindliche Pole" (2 Bd. 1878) und „Auf und nieder" (3 Bd. 1879).

„Zur Ehre Gottes" — um diese Romane kurz zu charakterisiren — ist eine aus dem streng historischen Boden des sechszehnten Jahrhunderts erwachsene Jesuiten- und Intriguengeschichte mit tragischem Ausgange; sie eröffnet uns tiefe Einblicke in die verderblichen Umtriebe des Ordens Jesu und weist wie mit dem Finger auf die zu ziehende Parallele mit dem heutigen Ultramontanis-

mus hin. Ihrer Tendenz nach verwandt mit diesem Romane sind „Die Kinder Roms", eine Klosterhistorie aus Josephinischer Zeit mit äußerst spannendem Gange der Handlung und scharfer Polemik gegen Reaction und Kirchendienerei — eine Richtung, welche auch „Zwischen Fürst und Volk"*) einschlägt, nur das sich diesmal die Spitze des Angriffs mehr gegen den verrotteten Staat als gegen die herrschsüchtige Kirche richtet. Die Julirevolution bildet hier den Ausgangs-, die Bewegung von 1848 den Schlußpunkt, das tragische Geschick eines überzeugungstreuen Demokraten jener Tage aber die Unterlage der durch eine große Lücke zwischen den beiden Revolutionen störend unterbrochenen Handlung: der Held, ein Mann des Volkes durch und durch aber auf Kosten des Fürsten erzogen und diesem daher zu Dank verpflichtet, wird durch die Revolution auf den Posten eines Ministers berufen — da entdeckt er, daß er — der illegitime Sohn jenes Fürsten, seines Wohlthäters, ist; er geräth in einen furchtbaren Conflikt der Pflichten: seine politische Gesinnung legt ihm die Verpflichtung auf, gegen den autokratischen Herrscher mit der ganzen Macht seines Amtes und seiner Person rücksichtslos vorzugehen — und dieser Herrscher — immer ruft eine innere Stimme es ihm zu — dieser Herrscher ist sein Vater! In dem erschütternden Conflikt des Herzens mit der Ueberzeugung, des Blutes mit der Gerechtigkeit endet er durch einen selbstgewählten Tod.

*) Ursprünglich „Der Pfarrer von Grafenried" betitelt und in der so benannten ersten Bearbeitung schon 1855 erschienen.

Es sind, wie ich in Kürze darzuthun versuchte, große politische und sociale Fragen, welche die Romane „Zur Ehre Gottes“, „Die Kinder Roms“ und „Zwischen Fürst und Volk“ aufwerfen; es sind durchaus moderne Ideen, Ideen einer gesunden Emanzipation in Staat und Kirche, in Gesellschaft und öffentlichem Leben, welche uns hier gepredigt werden; es sind weit erschlossene Fernsichten, welche uns hier von hohen geistigen Standpunkten aus eröffnet werden — aber diese Romane führen uns, namentlich die beiden ersten, in Zeiten zurück, die unserm Verständnisse nicht mehr ganz nahe liegen. Mitten in unsere Tage hinein versetzen uns dagegen „Auf und nieder“, Meißners letzter größerer, aber wenig hervorragender Roman, und „Feindliche Pole“, welch letzterer, in der Zeit zwischen den Kriegen von 1866 und 1870 spielend, kräftig für die preußische Führerschaft in Deutschland eintritt und an den Zuständen jener Zeit, die ja vielfach auch noch die unsrigen sind, eine geistvolle, nicht immer zustimmende Kritik übt.

Umfassen alle diese Romane eine große und weite Sphäre, so beschäftigen sich „Neuer Adel“ und „Lemberger und Sohn“ ihrem Kern nach mit einer Specialfrage, mit dem Judenthum, beziehungsweise mit seiner Emanzipation, ohne dieselbe indessen mehr als nur obenhin zu streifen. Beide Male führt uns der Dichter nach Prag, dort in das vornehme Leben der israelitischen Geldaristokratie, die in falscher Scham ihren Glauben und ihre Abstammung so gern verleugnen möchte, hier in die Idylle einer schlichten orthodoxen Judenfamilie, die an ihren alten Traditionen festhält.

Enger umgrenzte Stoffe, bei denen die Conflikte mehr aus den Charakteren als aus der Handlung hervorgehen, behandeln, wie dies in der Natur des Genres liegt, endlich die zahlreichen novellistischen Arbeiten*) Meißners, die sich zu einem großen Theile durch subtile Abtönung der Stimmungen und ein fein disponirtes Gedankengefüge auszeichnen. Auch hier läßt der Dichter seine freiheitliche Tendenz nur selten bei Seite; auch hier schlägt er meistens seine uns wohlbekannte liberale, ja ultraliberale Klinge. Rechnen wir noch die große Reihe von Reisestudien, autobiographischen, historischen und andern Skizzen**) hinzu, deren Abfassung und Veröffentlichung das ganze Leben des rastlos schaffenden Autors begleitet, so ergiebt sich eine in der That achtunggebietende Summe litterarischen Schaffens, wie nicht viele moderne Dichterlebensläufe sie aufzuweisen haben. Und doch haben wir in den bisherigen Betrachtungen die Gallerie der Meißnerschen Werke noch nicht ganz durchlaufen.

Inzwischen war das unstäte Wanderleben des Dichters zur Ruhe gekommen: er hatte sich 1869, also erst als Mann von siebenundvierzig Jahren, mit einem Fräulein Marie Begg von Albensberg vermählt und sich in dem idyllischen Bregenz am Bodensee angesiedelt,

*) „Seltsame Geschichten" (2 Bd. 1859), „Charaktermasken" (3 Bd. 1862), „Novellen" (2 Bd. 1864), „Die Sirene", „Der Chevalier von Sencé", „Sacro Catino", „Kleine Memoiren" (sämmtlich 1868) „Rococobilder" (1871), „Der Bildhauer von Worms" (1874), „Oriola" (1874), „Schattentanz" (2 Bd. 1881), „Die Prinzeß von Portugal" (1882), „Norbert Norson" (1882) u. a. m.

**) „Am Stein, Skizzenbuch" (1853), „Durch Sardinien" (1859), „Unterwegs" (1866), „Historien" (1875) u. a. m.

und zwar in dem gleichen Hause mit seinem Freunde und nunmehrigen Schwager, dem talentvollen Romanschriftsteller Robert Byr, und dessen Familie. Im Besitze eines nicht unerheblichen Vermögens, das er vom Vater ererbt, unbeamtet und im Genusse ungebrochener Schaffenskraft, lebte er hier, in dem anmuthigen alterthümlichen Städtchen am weinbekränzten See, wahrhaft beglückende Tage im Kreise der Seinen. Die blaue Welle grüßte in sein Fenster; der Himmel des deutschen Südens lachte über ihm, und von Constanz und Lindau herüber führten bewimpelte Schiffe und behende Dampfer ihm alte und neue Freunde zu, die den liebenswürdigen Menschen und warmherzigen Dichter besuchen kamen in all den sonnendurchleuchteten Frühlings- und Sommertagen am See. Es war ein Leben in der Stille, aber es war Leben in diesem Stillleben — recht wie ein Dichter es braucht.

In wachem Traume ging ein stilles Beten,
Lang nicht gekannt, durch's Herze des Poeten.

Und fast gleichzeitig mit dieser neuen Phase im Leben Meißners — nur ein einziges Jahr später — hub auch im politischen und nationalen Leben Deutschlands die große Phase der Machtstellung nach außen, der Einigung nach innen an. Das versöhnte den Dichter mit vielem, was er gelitten, und gab seiner Lyrik eine kaum noch erwartete neue Anregung —: in jenen schwungvollen patriotischen Gedichten, die Meißner in den mehrmals erwähnten 1884 gesammelten „Dichtungen" unter der Rubrik „Zeitklänge" zusammenstellte, erlebte er einen

lyrischen Spätsommer voll Duft und Kraft zugleich. Ernst und weihevoll ertönen diese Lieder und Strophen, die zunächst der dumpfen Schwüle vor der Entscheidung von 1870, dann der hellen Begeisterung während des Schlachtenlärms und endlich dem Jubel nach dem entschiedenen Fallen des Siegeswürfels einen männlich kräftigen Ausdruck leihen. Mit dem ganzen Pathos seines großen und schönen Talents feiert Meißner Kaiser und Reich und stellt sich damit in einen schroffen Gegensatz zu so manchem andern politischen Sänger Oesterreichs, so namentlich zu Moritz Hartmann, der bekanntlich bald nach den großen deutschen Errungenschaften, grollend über das Hohenzollern-Kaiserthum, aus dem Leben schied.

Welch ein Wandel der öffentlichen Zustände hatte sich in Deutschland von 1848 bis 1871 vollzogen, welch eine Folge großer historischer Geschehnisse sich zwischen diesen beiden Stationen nationaler Entwicklung abgespielt! Der Abstand zwischen den Stimmungen, in denen dort das Jahr der Barrikadenkämpfe, hier das Jahr der Franzosenschlachten die Gemüther fand, spiegelt sich in seiner ganzen Größe in den politischen Gedichten Meißners ab. Deutschland war ein anderes geworden — und sein Sänger ein anderer mit ihm. „Es waren arge Jahre", hatte er 1848 angesichts der Barrikaden gesungen:

> Blei und Kanonen für das Volk! Das war
> Den deutschen Fürsten Zahlung ihrer Schuld
> Vom Jahre Dreizehn. Doch hieß immerdar
> „Von Gottes Gnaden", was von Volks Geduld.

In Leipzig, Köln und Mannheim floß das Blut
Auf's Pflaster hin. Allein was half der Strom?
Der „fromme König“ baute fort am Dom —
Am Dom der Einheit nicht. Sein Uebermuth
Sprach schön und viel — und Deutschland schlief so gut.
— — — — — — — — — — —
Da zog ich fort durch die verrathne Welt.
— — — — — — — — —
Mir schien der Glaube Thorheit, Andacht Spott,
Und oft im Stillen sprach zu jener Zeit
Ich traurig zu mir selbst: Es ist kein Gott!

Aber 1870, angesichts der Franzosenschlachten, ruft er den Deutsch-Oesterreichern zu:

Das stolzeste Gefühl auf Erden,
Es ist und bleibt: ein Deutscher sein!

Unerbittlich sitzt er in wuchtigen Sonetten über dem sittenlosen Frankreich zu Gericht und schleudert ihm das Urtheil in's Antlitz: „Gewogen seid ihr und zu leicht befunden“. Drastisch stellt er in den stolzen Strophen „Vor der Entscheidung“ Napoleon, den französischen Macbeth, gegen den das deutsche Heer, ein anderer Wald von Dunsinan, heranrückt, in Parallele mit König Wilhelm, dem Zoller, der ein Staufe sein wird. Tiefsinnig läßt er in dem geheimnißvollen Gedichte „Vor Paris“ sich ein Gespräch voll sittlichen Gehalts entspinnen zwischen zwei Stimmen, der deutschen und der französischen, ein Gespräch, in welchem er den Hammer Thors herabbeschwört auf die „Heliogabalische Eitelkeit“ der grande nation. Bitter endlich wirft er in dem geharnischten Anklagebrief „An die Deutsch-Oesterreicher“

seinen Landsleuten die unwürdige Neutralität, welche sie beobachteten, mit den Worten vor:

O Schwäche, schmachvoll, kaum zu glauben,
In wenig Jahren was geschah!
Klar wird's den Blinden und den Tauben:
Ein östlich Elsaß ist schon da!
Ein Land von Halb- und Viertel-Czechen,
Das immer weiter sich entfernt;
Es kann zwar noch nicht slavisch sprechen,
Doch deutsch zu fühlen hat's verlernt.

Es pulst in diesen politischen Gedichten, den vormärzlichen, wie den nachmärzlichen, das echteste Blut der Meißnerschen Dichtung, und sie vor allem sind Dokumente zur Beurkundung des staatsbürgerlichen Werdens und Wachsens unseres Dichters vom revolutionären Sturm und Drang an bis zum freudigen Anschluß an Kaiser und Reich. Es war alles anders geworden in Deutschland, als er es geträumt und ersehnt: die Republik war nicht errungen worden — aber das Kaiserreich. Die erkämpfte Einheit — als vorläufige Stufe zu Höherem — entschädigte ihn einigermaßen für die noch entbehrte innere Freiheit. Das Haus der deutschen Einheit stand stattlich da. Damit war, wenn auch auf ganz anderem Wege als gehofft, ein gut Theil dessen erreicht, was Meißner und die Seinen in ihrer Jugend erstrebt, und freudig durfte er ausrufen:

Zieht denn den Glockenstrang, daß es den Rhein entlang
Töne mit Jubelsang: Deutschland ist Eins!

Diese Zustimmung Meißners zu den neuen Verhältnissen in Deutschland war sicherlich eine aufrichtig ge-

meinte und unbedingte — nicht so unbedingt zustimmend blieb in der Folgezeit seine Stellung zu den öffentlichen Dingen. Wie konnte sie auch? In der Geschichte der Staaten, der Monarchien zumal, pflegt einem Aufschwunge der Macht nach außen hin schnell ein Erstarken des absolutistischen Gedankens im Innern, ein Sinken des freiheitlichen Bewußtseins auf dem Fuße zu folgen; Autoritätsanbeterei hängt sich den großen Kriegen, zumal den glücklichen, gewöhnlich an die Ferse —: das Deutschland von 1870 und 1871 war überschnell zu einem militairisch-bureaukratischen Staate mit conservativen Tendenzen und schroffer Verneinung des Individualismus geworden, zu einem Staate herzloser Disziplin, in dem man das kalte despotische Wort Friedrichs des Großen, wenn es heute noch einmal ertönte, kaum als einen Anachronismus empfinden würde, das Wort: „Fähnrich, wenn er stirbt, so sterbe er lautlos!"

Meißner hat dieses Absterben des freiheitlichen Gedankens in unserer Zeit bitter empfunden, und es lag dem alten Demokraten von 1848 gewiß nicht fern, eine Parallele zu ziehen zwischen der „Schuld" der Fürsten vom „Jahre Dreizehn" und der vom Jahre Siebzig. In seinen Gedichten freilich ist kein Wort des Protestes, kein Ruf der Mißbilligung gegenüber den deutschen Zuständen von heute in Staat und Kirche mehr laut geworden — vielleicht, daß dem alternden Manne die polemische Ader zu versiechen begann, vielleicht, daß er den Pfeil schon auf der Sehne wog, aber den Augenblick des Schusses noch nicht gekommen glaubte. Jedenfalls könnte ich durch mehr als eine Stelle aus meiner Corre-

spondenz mit ihm erhärten, wie wenig er im ganzen zufrieden war mit gewissen rückläufigen Strömungen der Zeit, einer Zeit überdies, in der man die Gesinnungen wechselt wie ein Kleid.

Aber das nur im Vorübergehen!

Neben seiner lyrisch-patriotischen Thätigkeit — welch ein reiches Schaffen entwickelte Meißner in seinem Ruhesitz am Bodensee! Hier entwarf und vollendete er manche seiner späteren Prosawerke, umfangreichere wie kleinere, so die schon angezogenen Romane „Feindliche Pole" und „Auf und nieder", so eine größere Anzahl der Novellen und Skizzen. Hier schrieb er Essays und Studien aller Art, und hier reiften ihm auch die beiden episch-lyrischen Spätblüthen „Werinher" (1871) und „König Sadal" (1875), Perlen unter seinen poetischen Schöpfungen aus dieser Zeit. Beide fanden in den gesammelten Dichtungen von 1884 Aufnahme.

Im „Werinher" schenkt uns Meißner ein Gedicht mit elegischen An- und Ausklängen, in dessen Mittelpunkt der gelehrte und kunsteifrige Mönch von Tegernsee, Werinher, steht, der Verfasser der „Rhythmimachia" und des „Ludus de adventu et introitu Antichristi". Um den nur leise angedeuteten Grundgedanken, welcher den Kampf der antiken Weltanschauung mit der mittelalterlichen in sinnvoller Symbolik darstellt, den Kampf eines stumpfsinnigen Zelotismus gegen humane Bildung und Aufklärung in Kunst und Leben — um diesen Grundgedanken schließen sich die anmuthig ausgeführten Arabesken der Liebesgeschichte Werinhers. Es wird uns hier ein Seelenleben poetisch aufgedeckt, das von den

großen Kämpfen auf dem Welttheater nichts weiß, und in das sie doch mit ihren letzten Kräuselungen verhängnißvoll eingreifen, ein Leben, das in klösterlicher Enge einen kurzen Liebesfrühling aufkeimen sieht, um in Weh und Resignation zu enden. „Werinher", das gedämpfte Lied der Entsagung, bildet in Gehalt und Gestalt, seiner Idee wie seiner Stimmung nach, einen direkten Gegensatz zu „Ziska", dem stürmischen Liede der Freiheit.

Wie „Werinher" hat auch „König Sadal" einen mehr innerlichen, dem großen Weltleben abgekehrten Kern: es ist ein psychologisches Sujet mit dramatischer Zuspitzung, das uns hier geboten wird, eine Art Tragödie der Eifersucht, die, in mythischer Zeit auf den rauhen Gefilden Thrakiens spielend, einen großen gedankenhaften Zug hat und durch die markige Charakteristik des Helden wie durch die feinen Linien des technischen Aufbaues einen eigenartigen Reiz ausübt. Mehr noch als im „Werinher" verfolgt Meißner im „König Sadal" das psychologische Problem bis in seine feinen und feinsten Ausläufer, bis in sein verborgenstes Geäder hinein. Das ist die besonders fesselnde Seite der Dichtung. Viel weniger aber als dort wurde dem Poeten hier Gelegenheit, weite Blicke in das Culturleben der Völker zu werfen. Der Widerstreit des Barbarismus mit dem griechischen Schönheitsideal — denn um diesen handelt es sich hier — ist weder so interessant noch dichterisch so ausgiebig wie der Kampf der Scholastik mit der Antike.

Diesem rüstigen Schaffen Meißners auf den verschiedensten Gebieten schloß sich in Bregenz ein reges Sichten

und Ergänzen älterer Produkte an: von 1871 bis 1873 gab er seine „Gesammelten Werke" in 18 Bänden heraus.

So schien es, als stünde dauernd ein leuchtender Glücksstern über dem stillen Hause am Bodensee — da plötzlich fiel ein Schlag in die Idylle; was so herrlich geblüht hatte, sollte welken in einer Nacht: der Dichter verlor seine Gattin in der Kraft ihres Lebens in Folge eines Brustleidens — schon 1878, nach nur neunjähriger Ehe. Die in den „Herbstblumen" der Todten gewidmeten Lieder sagen, was sie ihm gewesen:

— — — — — — — — —
— — vergebens auf dem Kissen
Wand sich hoffnungsloser Gram;
Herz von Herzen ward gerissen,
Und der Trennung Stunde kam.

Und seitdem auf meinem Leben,
Meinem Herzen liegt ein Bann,
Welchen Menschenwort nicht heben,
Den der Tod nur lösen kann.

Es legte sich wehmüthig, mitunter düster auf die Seele des Dichters. Aus seiner trüben Stimmung heraus sah er die Dinge vielfach schwärzer, als sie wirklich waren; momentan glaubte er in seinem Gram das Interesse an seinen Werken da draußen in der Welt erstorben. Im Mai 1882 schrieb er mir: „Ich habe allerdings während der Arbeit, am Schreibtische selbst, sehr glückliche Stunden; hinterher aber erfahre ich regelmäßig so viel Kränkungen und Enttäuschungen, daß ich darauf verzichte, im Kreise deutscher Schriftsteller weiter zu wirken. Ich habe mich selbst in den Ruhestand versetzt." Aber derartige Aeuße-

rungen waren Eingebungen des Augenblicks, die nicht so ernst zu nehmen waren. — Meißner ist bis zuletzt tapfer bei der Arbeit geblieben und hat noch manches Tiefere und Umfangreichere fertig gestellt. In seinem Briefe vom 26. October 1884 lese ich: „Ich habe inzwischen einen wohl dreibändigen Roman beendigt, der hoffentlich hinter meinen Hauptbüchern, der ‚Sansara‘ und ‚Schwarzgelb‘, nicht weit zurücksteht. Wann er erscheint, weiß ich nicht; es ist vielleicht nicht ganz leicht, einen Verleger für ihn zu finden. Andrerseits werden unsere Familienblätter immer philiströser, bedenklicher, trivialer und haben Rücksichten nach allen Seiten." (Leider nur allzu wahr!) „Ich warte damit, bis mir der Zufall etwas Passendes entgegenführt." Er wartete. Dagegen veröffentlichte er um diese Zeit manches Andere von Werth, unter welchem die „Geschichte meines Lebens" (2 Bd. 1884) die erste Stelle einnimmt.

Meißners Autobiographie, eine wichtige Beihülfe zur Begründung eines abschließenden Urtheils über den Dichter, reicht, soweit es sich um eine mehr als bloß skizzenhafte Darstellung handelt, etwa bis zum Jahre 1851. Von da ab bis zum Tode Heines wird uns nur ein aphoristisches Resumé geboten; dann aber bricht das Werk ab. Mit besonders anmuthiger Lebendigkeit und Plastik tritt die Schilderung der Knaben- und Jünglingsjahre Meißners hervor. Hier ist kaum eine einzige der Wurzeln unaufgedeckt geblieben, aus denen der Lebensbaum des Poeten in seinen reichen Verzweigungen erwuchs. Interessant ist es, in diesen Kapiteln der Frage nachzuforschen, wie die ersten politischen Gedankenkeime in die

Seele des Knaben kamen, dessen späteres Dichten und Schaffen eine so ausgesprochen politische Physiognomie gewonnen. Seume, der Spaziergänger nach Syracus, liegt in Meißners Geburtsstadt Teplitz begraben; nachdenkend, so lesen wir in der Autobiographie, stand der Kleine oft an diesem Dichtergrabe; er las Seumes Schriften; er las von dem verabscheuungswürdigen Soldatenhandel, den deutsche Fürsten im vorigen Jahrhundert trieben und dem auch Seume zum Opfer fiel. Das war es vielleicht, was dem Knaben die erste Richtung auf freiheitliches Denken und Streben in der Politik gab. Dann kam das Jahr 1830 (Meißner war damals acht Jahre alt). Die polnischen Freiheitskämpfe fanden in Alfreds Vater einen eifrigen Vertheidiger, und in den Flüchtlingen, die nach dem Falle Warschaus sich auf ihrem Wege nach Frankreich massenhaft über Deutschland und auch in das Meißnersche Haus ergossen, erblickte der leicht erregbare Knabe die eigentlichen Märtyrer jener Tage — Ereignisse, die bestimmend und ausschlaggebend auf die politischen Anschauungen des heranreifenden Jünglings einwirken und deren peinliche Eindrücke eine Steigerung erfahren mußten durch den Einblick, den der junge Student sehr bald in die zerfahrenen und zerrütteten Zustände Deutschlands und Oesterreichs gewann.

Ich bin in Verlegenheit, aus der Meißnerschen Selbstbiographie charakteristische Momente herauszugreifen; denn der Inhalt des Werkes, welches so ziemlich alle früher verfaßten Niederschriften des Autors über sein Leben zusammenfaßt (zum Theil in wörtlicher Wiedergabe), ist

überreich. Zwei Abschnitte halte ich für besonders bedeutungsvoll und gewichtig zur Beurtheilung des Dichters: das Kapitel, welches die Abende schildert, die Meißner zur Zeit des deutschen Parlaments mit Feuerbach in Frankfurt verlebte, und seine Charakteristik Heines. Der Charakter des Kranken in der „Matratzengruft" erscheint im Lichte der Meißnerschen Darstellung vielfach abgeklärter und ausgeglichener, als in den meisten früheren Beurtheilungen. Der alte Satz, daß für den schärferen Beobachter eigentlich jeder hervorragende Geist erst durch die ihm innwohnenden Gegensätze und durch die Art und Weise uns zu fesseln vermag, wie diese Gegensätze sich assimiliren oder abstoßen, so daß im Grunde das Eigenartige jeder ungewöhnlichen Menschennatur in jenem Verschmelzungs- und Scheidungsprozesse der dem Charakter innewohnenden Extreme liegt — die Wahrheit dieses Satzes findet ihre volle Bestätigung in den Resultaten, zu denen die feinsinnige Art gelangt, mit der Meißner uns hier Heine als Geist und Menschen portraitirt. Wie vieles im Sein und Leben des deutschen Aristophanes, das früher den Anstoß zu argen Mißdeutungen und Verunglimpfungen seines Charakters gab, erscheint in dieser Darstellung in einem versöhnenden Lichte!

Eine abschließende Weiterführung seiner autobiographischen Aufzeichnungen lag im Plane Meißners. „Sie fragen nach einer Fortsetzung meiner Memoiren", schrieb er mir am 26. October 1884. „Allerdings werde ich sie fortsetzen; ich schreibe ganz sacht am dritten Bande weiter. Aber bei meinen Lebzeiten gedenke ich nicht damit hervorzutreten. Ich muß da Intimeres heran-

ziehen, Tiefergehendes und Tragisches malen — man wird dies Buch in meinem Nachlasse finden."

„In meinem Nachlasse!" Die Zeit, wo die Frage nach dem schriftstellerischen Nachlasse Meißners auf die litterarische Tagesordnung gestellt wurde, sollte schneller herankommen als man erwartet —: am 29. Mai 1885 starb Meißner an einer Gehirnlähmung, tiefbetrauert von allen Denen, die für die gesinnungsvolle dichterische Verfechtung eines fortschrittlichen Humanismus noch Herz und Verständniß haben.

Der dritte Band der Meißnerschen Selbstbiographie ist bis heute — ich schreibe dies im Anfange von 1887 — noch nicht aus dem Nachlasse erschienen. Ebenso wenig der oben in Meißners Brief an mich erwähnte „wohl dreibändige Roman". Werden wir noch diese oder andere Nachlaßwerke des Todten von Bregenz verspätet zu erwarten haben? Ich weiß es nicht. Zwei Bände „Mosaik. Eine Nachlese zu den gesammelten Werken"*), herausgegeben von Robert Byr, sind, so viel mir bekannt, alles, was an posthumen Erzeugnissen des Dichters bis zur Stunde an's Licht gekommen — und damit dürfen die Akten über das litterarische Schaffen Meißners wohl einstweilen als geschlossen betrachtet werden.

---

*) Enthält des Trefflichen viel: im ersten Bande: eine Reihe von Gedichten, unter denen „Nächtlicher Besuch", „Römische Elegie", „Herculanum" und „Der Theolog von Salamanca" auszeichnend hervorzuheben sind, sodann „Novelletten und Reisebilder"; im zweiten: „Litterarische Streifzüge", welche Charakteristiken von Schelling (als Dichter), Ferdinand Kürnberger, Hermann Lingg, Erinnerungen an Gutzkow, Seume, Heine u. A. sowie litterarhistorische und kritische Studien der verschiedensten Art bringen.

An den Schluß dieser Akten aber wird meines Bedünkens der zukünftige Beurtheiler des Menschen wie des Dichters Meißner etwa folgendes Resümé zu setzen haben:

Edlen Trutzes voll von Hause aus, war Alfred Meißner sein Leben lang ein mit der Waffe des Schönen ausgerüsteter, immer bereiter Kämpfer für Freiheit und Humanität. Jene Tage, die von der Ahnung der Revolution erfüllt waren, weckten ihn; die Revolution reifte ihn; die Reaction fand ihn als fertigen Mann und Streiter; das geeinigte Deutschland endlich zählte ihn zu seinen begeisterten Anhängern aber entfremdete ihn nicht seinen alten Idealen. Seine Dichtungen treten ein für die Idee der Emanzipation von jeder unberechtigten Autorität — sein Leben hat die Consequenzen dieser Ideen niemals verleugnet. Er hat, namentlich in seiner Jugend, manche Nöthen und Bitternisse der politischen Verfolgung weidlich durchgekostet, und wenn er mit seiner Person auch nicht activ in den Kampf eingetreten, seine Feder hat er bis zuletzt in den Dienst der freiheitlichen Propaganda gestellt. Manche lockende Versuchung, vom Wege der Ueberzeugung abzuirren, hat er mannhaft zurückgewiesen. Er war zu stolz, um immer klug zu sein; er verachtete die Maxime des Opportunismus, die da lehrt, daß man die Pferde ja wechseln kann und eigentlich immer nur dasjenige reiten sollte, das im gegebenen Momente am sichersten zum Ziele führt.

Die Dichtung Meißners findet heute nur eine kleine Gemeinde Gleichgestimmter. Wird das anders werden in der nächsten Folgezeit? Innigere Antheilnahme kann

man nicht erwarten — weder für die Meißnersche noch für die deutsche Dichtung überhaupt; man kann sie nicht erwarten von einem Deutschland, das mit seinen eigenen Traditionen längst gebrochen, das nur Interesse hat für Industrie und Technik, für das Heer und die große Staatsmaschine, höchstens für eine Kunst, die keine ist — von einem lacedämonischen Deutschland, das sich einer ausschließlichen und daher engherzigen Kultivirung und Glorificirung des Politischen und Militairischen schuldig macht und ganz vergißt, daß die bloße staatliche Einheit und soldatische Macht ohne idealen Gehalt ein hohles, tönendes Gefäß ist, leer an Wein des Geistes und des Herzens. Wir waren früher nur Athen, ein Volk von Dichtern und Denkern — einseitig genug! Wir sind heute vorwiegend Sparta, ein Volk von Kriegern und Gesetzgebern — nicht minder einseitig! Erst in der Zukunft, wenn wir den früheren Besitz zurückerrungen, den gegenwärtigen maaßvoll anzuwenden gelernt, erst in der Zukunft, wenn beide Extreme sich gegenseitig durchdrungen und zu einem historisch entwickelten Ganzen sich werden verbunden haben, das Schöne mit dem Starken, das Menschliche mit dem Nationalen, erst in jener Zukunft werden wir ein Volk der ausgeglichenen Gegensätze sein, und dann wird in Deutschland neben Sparta auch Athen wieder aufblühen: in der Sympathie und Liebe des Volkes werden neben den Männern der Macht und der äußern That auch die Verkündiger des Gedankens und der inneren Schönheit ihre Ehrensitze wieder einnehmen.

Gottfried Keller als Erzähler.

Wir sind heute zu kritisch-nüchtern, zu politisch-spitzfindig, zu pathetisch-ernsthaft geworden, um — produzirend oder genießend — noch jener in gewissem Sinne heitern epischen Muse dienen zu können, die ohne alle zersetzenden Elemente des modernen Geistes ihre Gestalten rein naiv und unmittelbar vor uns hinstellt. Kaum ein anderes Genre der Dichtung aber prägt dieses Zersetzende als einen der Grundzüge des Jahrhunderts so frappant aus wie die poetische Lieblingsgattung unserer Tage, die Erzählung; sie ist in gewissem Sinne die jüngste unter allen Dichtungsarten und darum auch das ächteste Kind dieser Zeit. Von den „Leiden des jungen Werther", mit welchen Goethe den psychologischen Roman schuf, bis zum sozialen Roman von heute — welche riesige Wandlungen und Vertiefungen, welche Gebietsannexionen, was das Stoffliche, welche Neugestaltungen, was die Form betrifft! Es ist eigentlich gar keine Entwicklung mehr, die hier zu Tage tritt — es ist gewissermaßen die Geburt eines völlig neuen Genres: so verschiedenartig hat sich die moderne Erzählung gegenüber

der früheren gestaltet — und doch hat diese noch so junge Dichtungsart alle andern an Breite der Produktion überflügelt; sie ist als geschichtlicher und gesellschaftlicher Roman, als Problemnovelle und realistische Erzählung ein eigentlicher Spiegel unserer Zeit geworden. Es ist klar, daß sie als solcher nicht anders sein kann als die Zeit selbst: bewußt und reflektirt, kritisch und analytisch. Und das ist einerseits erfreulich; denn die Dichtung soll ihrer Zeit den Puls fühlen, aber andererseits hat doch auch die naive Kunst, zumal die humoristische und komische, ihre Berechtigung. Ihr aber fehlen heutigentags Priester wie Andächtige. Uns ist die Naivetät des Empfindens abhanden gekommen und damit der heiteren Freiheit des Nichtreflektirten und Ursprünglichen nahezu aller Boden entzogen. Das ist bedauerlich. Das Firmament über uns bedrückt und beklemmt uns, wenn ihm die lachende Bläue fehlt. Der wahre Litteraturfreund fühlt sich nicht wohl unter einem litterarischen Zeithimmel, dem die sonnige Helle des Natürlichen und Humoristischen gebricht. Dem gegenüber aber wird ihn das Gefühl aufathmender Freude überkommen, wenn sich ihm die klare, lichte Welt eines inmitten der reflektirten Zeit wirklich unmittelbar schaffenden Poeten erschließt, wie sie uns in den Gottfried Kellerschen Dichtungen entgegentritt.

Ich habe in meiner Charakterisirung der Kellerschen Lyrik*) als einen Hauptzug in der dichterischen Individualität unseres schweizerischen Poeten den unentwegbaren

*) Vergl. den Essay „Gottfried Keller als Lyriker“ in der ersten Reihe dieser „Litterarischen Reliefs“ (1885) Seite 181!

Optimismus bezeichnet, welcher seine lyrischen Schöpfungen durchleuchtet. Ich fand diesen Optimismus in den Keller=schen Gedichten seltsam gepaart mit einer ausnehmenden Vorliebe für das Bizarre und Barocke in der Erfindung der Stoffe. Diese beiden charakteristischen Momente sind aber nicht nur den lyrischen Erzeugnissen Kellers eigen, sie machen sich in seinem gesammten Schaffen fühlbar, werden indessen — in den Erzählungen mehr als in den Gedichten — durch ein drittes hervorstechendes Moment gemäßigt und einheitlich verschmolzen; es ist dies der grundhaltige und kernige Realismus im Verhalten Kellers seinen Objekten gegenüber. Keller ist seinem Natürell nach sanguinischer Optimist und barocker Phantast, aber als Korrektiv für beides, das nur selten versagt, gab ihm die Natur den überlegen dreinschauenden Kriticismus einer streng objektiven Welt= und Menschenbetrachtung, und dieses Korrektiv bewahrt ihn einerseits vor dem Ueberschlagen seines Optimismus in den Quietismus einer gedanken= und haltlosen Rosigseherei, andererseits vor dem Abspringen seiner Phantasie in's Gebiet traumhafter Phantasterei. Der Realist in Keller weiß sich den Optimisten und den Phantasten in so maßgebender Weise dienstbar zu machen, er weiß Beiden dabei so ausgiebig ihr Recht zu wahren, daß das Ergebniß das denkbar gesundeste ist: der Realist empfängt vom Optimisten Wärme, vom Phantasten Farbe und giebt ihnen Beiden dafür kritische Ruhe und Besonnenheit. (Keller kennt keinen Superlativ — um ein Wort Berthold Auerbachs hier einzuschalten.) Aus solchem Verschmelzungsprozeß aber ergiebt sich die heutigentags ebenso seltene wie wohlthuende

Eigenart der Kellerschen Dichtweise: das, was ich im Eingange mit der heiteren Freiheit des Nichtreflektirten und Ursprünglichen in der Dichtung bezeichnet habe.

Der Realismus Kellers ist wie der Dichter selbst durchaus schweizerisch durchsättigt: er hat etwas Autochthonisches, etwas von jener Scholle an sich, die, fern von den großen Treibhäusern der modernen Kultur, kräftig und unberührt auf den luftigen Höhen und in den duftigen Thälern der schweizerischen Alpen wächst: etwas wie frischen Erdgeruch und kernige Konsistenz. Es ist das Nüchterne und Derbe, das Robuste und Anstellige, das Solide und Moderirte, das Knappe und Reservirte, das diesen Realismus kennzeichnet. In Kellers Erzählungen athmet echter helvetischer Volksgeist, aber er ist feiner erfaßt und reiner ausgesiebt als in den gar zu handfesten und derb-volksthümlichen Erzeugnissen eines Jeremias Gotthelf.

Menschen und Lokale, Anschauungen und Zustände sind bei Keller fast durchweg schweizerisch.

Zunächst die Menschen! Wie stattlich und kräftig, gleichsam in den nägelbeschlagenen Schuhen des Gebirgsvolkes, schreiten sie einher! Wie gesund ihr Denken, wie warmblütig oft ihr Empfinden! Gerade daß sie aus einer bestimmten nationalen Sphäre mit so sicherer Hand gegriffen, gerade daß sie Individuen sind von provinziellem Gepräge, das verleiht ihnen einen besonderen realistischen Reiz. Die Kunst der Menschenschilderung bewährt in der Beschränkung erst eigentlich ihre Kraft, und es ist eine viel höhere künstlerische Leistung, fest umrissene Menschenbilder mit den ausgeprägten Charaktermerk-

malen eines bestimmten geographischen Bezirks und im Zusammenhange mit den lokalen Bedingungen hinzustellen, aus denen sie erwachsen sind, als allgemein gedachte Typen in ein beliebiges Phantasielokal hineinzudichten. Keller entnimmt seine Gestalten frisch zugreifend dem schweizerischen Leben, und wie der verständige Gärtner zugleich mit der Pflanze den Erdmantel aus dem Boden hebt, der ihre Wurzeln umgiebt, so reicht er uns in seinen Gebilden nicht nur sie selbst dar, sondern mit ihnen auch zugleich ein Stück des Mutterbodens, der sie hervorgebracht.

Ein Stück des Mutterbodens! Denn schweizerisch ist bei Keller, wie gesagt, außer den Menschen selbst, die er uns zeichnet, ferner noch das Lokal: seine Städte- und Landschaftsbilder, das Haus- und Draußenleben seiner Bauern und Bürger, seine Coulissen für Wald- und Feldscenerien, seine Staffage für Werkstatt und Schänkstube — all das zeigt specifisch schweizerisches Colorit und schweizerische Linien. Seine Landschaften zumal sind von einem so porträtartig wirkenden Realismus — das heißt also von einem schweizerischen — erfüllt, wie ihn das blos aus der Phantasie komponirte Naturbild niemals erreichen könnte. Die Schweiz ist, der Hauptsache nach, der Schauplatz des „Grünen Heinrich“; die „Leute von Seldwyla“, die „Züricher Novellen“ und „Martin Salander“ gehen in der Schweiz vor sich; bei den „Legenden“ freilich, soweit sie überhaupt ein Lokal haben, wurde dieses dem Dichter durch den Stoff vorgeschrieben, und so entbehren wir nur in ihnen und im „Sinngedicht“, das eine lokale Präcisirung vermeidet, schweizerischen Grund und Boden. Die

5*

greifbare Herausbildung und sinnliche Veranschaulichung des Lokals gehört zu den allerstärksten Seiten dieses eigenartigen Poeten. Hier zeigt sich sein Realismus von einer seiner glänzendsten Seiten; denn wie sich Kellers dramatisch-charakteristische Kraft in der Gestaltung seiner Menschen bewährt, so sein episch-deskriptives Können, sein plastifizirendes Vermögen in der Entrollung von Landschafts- und Architekturgemälden und von Kleinmalereien aus dem Volksleben auf dem lokalen Hintergrunde der Schweiz.

Schweizerisch, habe ich behauptet, sind bei Keller außer den Menschen und Lokalen auch die Anschauungen und die Zustände, in welche er die Ersteren hineinstellt. Und in der That: die geistige Luft, welche seine Menschen athmen, ist vorwiegend schweizerisch; das eigentlich Sauerstoffhaltige aber in dieser Luft ist das mit stark demokratischen Mischtheilen erfüllte staatsbürgerliche Element im schweizerischen Leben. Der Schweizer ist seit Jahrhunderten an eine intime Antheilnahme am politischen und kirchlichen Leben seiner Heimath gewöhnt. In Folge dieser stetigen Mitarbeit am Bau und an der Leitung des Staates ist er bis in die untersten Gesellschaftsschichten hinein zu einer großen Sicherheit des politischen und religiösen wie des socialen Urtheils gereift, und aus dieser staatspolitischen Zucht ist ihm namentlich zweierlei erwachsen: einestheils der stark ausgeprägte praktische Bethätigungstrieb, welchem, eben weil er aus einem lebhaften Staatsbewußtsein quillt, Vaterlandsgefühl und Moralgefühl identische Begriffe sind, anderntheils aber eine gewisse gleichmäßige Bil-

dungshöhe, welche die natürlichen Unterschiede der Stände bis zu einem bestimmten Grade ausgleicht und unter gewissen Bedingungen sogar aufhebt. Keller, wenn er seine Charaktere gestaltet, rechnet stets mit diesen beiden Faktoren, und das Vorhandensein derselben erleichtert ihm in manchen Punkten die Arbeit des Charakterisirens und Motivirens. So ist er namentlich — um nur Eines hervorzuheben — häufig der schwierigen Abtönung der Farben überhoben, welche ein Schilderer von Menschen mancher anderen Landschaft gar nicht zu umgehen vermag, so oft er die Bildungsunterschiede und -Uebergänge gelegentlich der Berührung der verschiedenen Stände darzustellen hat. Der deutsche Leser nimmt mit Erstaunen wahr, wie Keller seine Menschen, meistens wettergehärtete, schlichte Leute mit schwieligen Händen, oft unvermuthet Gedanken über kirchliche und staatsbürgerliche Fragen aussprechen läßt, die anscheinend weit über den Kreis ihrer gesellschaftlichen und menschlichen Bildung hinausliegen. Und doch ist das vollständig gerechtfertigt, ein Ausfluß gerade der mit nationalen Eigenthümlichkeiten rechnenden realistischen Darstellungsweise Kellers. Denn wenn bei uns in Deutschland das Maaß der Bildung eines Menschen meistens in seinem gesellschaftlichen und schön-wissenschaftlichen Niveau zu suchen ist, so trifft das bekanntlich in der Schweiz absolut nicht zu: die demokratischen Staatseinrichtungen haben sich an Kellers Landsleuten als volkspädagogischer Hebel von eigenthümlicher Bedeutung erwiesen; sie haben ihnen eine achtbare politische Einsicht verliehen, mit der ihre Bildung im übrigen, ihr Bücherwissen und ihre

Umgangspolitur, freilich nicht immer Schritt zu halten vermag. Diese schweizerischen Eigenthümlichkeiten nun kommen in den Erzählungen Kellers vielfach zum Austrag. Aber er giebt sie als etwas Selbstverständliches, das eine Erklärung gar nicht erfordert. Und er darf sich das erlauben. Der Beneidenswerthe! Ein deutscher Erzähler, der provinzielle Menschen und Zustände seiner Heimat schildert, muß, um sich verständlich zu machen, viel umständlicher motiviren, wenn er außerhalb des engeren Lokals seiner Dichtung nicht für einen ganz utopischen Fabulanten gehalten werden will — eine Klippe für den deutschen Sitten- und Kulturschilderer, die, wie so viel anderes Ueble in Deutschland, mit dem bisherigen centralisationslosen Gange unserer geschichtlichen Entwicklung zusammenhängt. Bei Fritz Reuter, den man vielleicht geneigt sein könnte mir zur Widerlegung meiner Behauptung entgegenzuhalten, ist das etwas ganz Anderes: der mecklenburgische Humorist führt uns nicht, wie der schweizerische, Menschen vor, denen gewissermaßen das Gleichgewicht der Bildung verloren gegangen, indem sie einseitig politisch und auf Kosten ihrer übrigen geistigen Eigenschaften vorgeschritten sind — durchaus nicht! Denn bei den obotritischen Bauern und Kleinbürgern Reuters liegt nicht wie dort eine durch einseitige Bildung verursachte proportionswidrige Verschiebung der einzelnen Bildungsgebiete vor; sie sind einfach Leute, die in ihrem ganzen Denken und Wissen auf dem längst überflügelten Standpunkte früherer Jahrhunderte zurückgeblieben sind. Genau wie ihre Landesverfassung auch! Die ebenmäßige Mischung ihrer Bildungselemente ist

nirgends gestört; es ist nur ein niedrigerer Grad der geistigen Reife und Gewecktheit überhaupt, der bei den Reuterschen Charakteren fühlbar wird, und so brauchen wir — ungleich anders wie den Kellerschen Menschen gegenüber — bei dem mecklenburgischen Dichter nur von unserem gewohnten höheren Beobachtungsstandpunkte herabzusteigen, um sofort für seine Gestalten das richtige Gesichtsniveau zu gewinnen.

Aber das nur nebenbei!

Ich habe anzudeuten versucht, inwiefern Keller schweizerisch ist in den Menschen, in der Oertlichkeit, in den Anschauungen und Zuständen, die er schildert. Schweizerisch endlich ist er in einem vierten Punkte: in gewissen Elementen seines dichterischen Vortrags. Kernige Objektivität und ausnehmende Herbigkeit ist der Grundzug seiner Diktion; sein Styl ist völlig naiv, oft nahezu trocken, häufig von feinem Humor durchwürzt, mitunter leicht lyrisch angehaucht, stets aber gedrungen und compakt, kraftvoll gereift und absolut phrasenlos. Gedanke und Anschauung, Empfindung und Bild fließen bei Keller ungesucht und natürlich in eins zusammen. Das ist das Schweizerische in seinem Styl. Aber ist Keller in seiner Menschen- und Lokalschilderung wie nach Maßgabe der geistigen und ethischen Atmosphäre, welche in seinen Werken weht, eine vorwiegend schweizerische Erscheinung, so erweitert sich das Bild, das der Styl uns von dem Manne entwirft — und: le style c'est l'homme — doch aus dem soeben angedeuteten Eng-Schweizerischen hinaus in die weitere Sphäre des Allgemein-Menschlichen. Der Kellersche Styl ist in

gewissem Sinne universell: der vielseitige Züricher Erzähler verfügt über eine große Fülle der Tonarten, über einen künstlerischen Instinkt, der sich bei der sprachlichen Einkleidung des gegebenen Stoffes niemals in der Klangfarbe vergreift und so immer der Seele den entsprechenden Körper anzubilden versteht. Keller gebietet über die ganze Skala epischer Darstellungskunst vom behaglich nüchternen Chronikenstyl an bis hinauf zur zartduftigen Sprache des Märchens: bald entwirft er uns in kräftig gesättigter Fülle des Details ein breiter ausgeführtes Seelen-, Zeit- oder Kulturgemälde, das uns in der ausgeglichenen Ruhe seiner Linienführung wie ein Erzeugnis jener „guten alten Zeit" gemahnt, da Dampf und Elektricität noch nicht an die Stelle von Beschaulichkeit und Friedsamkeit getreten; bald klingen seine Erzählungen im Gegensatze dazu an die epigrammatisch zugespitzte, aphoristische Form der altitalienischen Schule an, welche den Faden der Handlung knapp und säuberlich ausspinnt, aber alles arabeskenhafte Beiwerk vermeidet und die Episode haßt; das eine Mal bietet er uns humorstrotzende Geschichten im Style der spanischen Schelmenromane eines Mendoza, Guevara und Aleman, wenngleich in gedrungenerer Schürzung; das andere Mal beschwört er düstergefärbte Nachtstücke aus den Tiefen und Untiefen des modernen Lebens herauf; jetzt zeichnet er uns in derber Holzschnittmanier Carikaturen im Geschmacke der alten Volksschwänke, um uns gleich darauf zartgewobene Legenden in der krystallenen Schale einer ideal angehauchten Sprache darzureichen.

Diese Universalität des Styls deutet auf die deutschen Einflüsse hin, denen Keller von früh an sich unterstellte. Man kann es kurz sagen: Ist er dem Herzen und dem Blute nach ein Sohn des dem Auslande gegenüber conservativ abgeschlossenen Schweizerlandes, so ist er der Bildung und dem Geiste nach ein Schüler des der europäischen Kultur von jeher offenen Deutschland. Er ist bei uns in die Lehre gegangen — im eigentlichen und im uneigentlichen Sinne des Wortes.

Keller wurde am 19. Juli 1819 als Sohn eines in ziemlich beschränkten Verhältnissen lebenden Drechslermeisters in Zürich geboren. Es ist bezeichnend für gewisse Seiten in seinem dichterischen Wesen, daß er sich anfangs zum Maler berufen fühlte und der Verwirklichung dieser irrthümlich gefaßten Meinung jahrelang nachlebte und nachstrebte. Die augenfällige Plastik seines epischen Gestaltungs- und Gruppirungsvermögens, die farbige Sättigung seiner Diktion und vor allem der echt künstlerische Takt, mit dem er alles bloß Gedankenmäßige vermeidet und uns in dem Kranze seiner Dichtungen nur konkretes Leben und blühende Realitäten bietet, all dies ist ohne Frage auf das Wollen und Können zurückzuführen, in dem er seine Malermission suchte und das im Grunde nichts war als sein damals noch latenter und von ihm selbst mißkannter Dichterberuf. Die Thatsache, daß auch Fritz Reuter — um noch einmal auf den Mecklenburger zurückzukommen — von Malerbestrebungen ausging und jahrelang seine höchste Lust und seinen höchsten Ehrgeiz im Zeichnen suchte, ist, zusammengehalten mit der gleichen Neigung Kellers, wie mir

scheint, nicht uninteressant. Bei beiden Dichtern darf wohl auf einen innern Zusammenhang ihres Malertriebes mit dem ihnen Beiden eigenen schriftstellerischen Realismus geschlossen werden.

Keller hat neun Jahre in Deutschland gelebt: zunächst von 1840 bis 1842, die Lorbeeren des Landschaftsmalers suchend, in München; sodann von 1848 bis 1855, an der Kunst längst verzweifelt und Staatswissenschaften studirend, in Heidelberg und Berlin. Wer den Entwicklungsfäden Kellers in dessen Werken nachgeht — sie liegen namentlich im „Grünen Heinrich" klar zu Tage —, für den ist es leicht ersichtlich, daß der Züricher Drechslersohn vorwiegend in Deutschland das Reifen und die Klärung seiner menschlichen und künstlerischen Anlagen erlebte. Daß aber Deutschland die Bildungsschule Kellers wurde, ist nicht etwa auf eine zufällige Wendung in seinem Leben zurückzuführen, ist vielmehr aus der frühesten Gedankenrichtung des Knaben und Jünglings zu erklären. Seine Sehnsucht richtete sich schon zeitig auf das Land der Dichter und Denker, an dessen Litteratur er sich genährt, dessen Sprache die Sprache seiner Heimath und dem er sich nicht nur geistes-, sondern auch blutsverwandt fühlte. So war es ein durchaus innerer Impuls, der den Zwanzigjährigen über den Rhein in sein „zweites Heimathland" trieb, wie er selbst Deutschland bezeichnet. Es war, wie die oben angegebenen Jahreszahlen zeigen, die Zeit der anhebenden vierziger Jahre, in welcher er zuerst den Fuß auf deutschen Boden setzte, um in München Malerei zu studiren. Die Nachwirkungen der Julirevolution machten sich noch immer in leisem

Nachzittern sowohl in unserm öffentlichen Leben wie besonders in unserm Schriftthum fühlbar, ja, die Vorboten des Bewegungsjahres 1848 kündigten sich bereits heimlich an. Mächtig hatten die geschichtlichen Ereignisse die Litteratur mit liberalem Geiste durchtränkt; die Poesie war längst aus den exklusiven Zirkeln der Romantik auf das große Welttheater, aus den akademischen Hörsälen auf das politische Forum hinausgetreten. Diese Zeitatmosphäre konnte auf den jugendlichen schweizerischen Pseudomaler und latenten Poeten bei seinem ersten Eintritt in Deutschland um so weniger ohne tiefgreifenden Einfluß bleiben, als er in seinem Herzen neben dem Altar der Liebe zu seiner engeren Heimath längst das Banner deutsch-patriotischer Gesinnung aufgepflanzt hatte. Apostrophirt er doch selbst Schaffhausen und seinen Wasserfall:

Wohl mir, daß ich dich endlich fand,
Du stiller Ort am alten Rhein,
Wo, ungestört und ungekannt,
Ich Schweizer darf und Deutscher sein!

Und trat er bei seinem ersten Verweilen in Deutschland in eine mit politischen und socialen Zündstoffen stark erfüllte Luft, so bezeichnet sein zweites Betreten des dentschen Bodens den Moment, wo der elektrische Schlag sich bereits entlud: kam Keller doch gerade 1848, nunmehr nahezu dreißig Jahre alt und mit seinen Malerphantasien längst fertig, nach Heidelberg, um seine bisher autodidaktisch betriebenen Rechtsstudien an der alma mater in die legalen Bahnen der akademischen Schulung

zu lenken. Tiefgreifende Einflüsse aus dieser Zeit ließen sich in Kellers Werken unschwer nachweisen. Aber sah er Deutschland damals in der Erregung, so sah er es einige Jahre später in der Erschlaffung: sein Aufenthalt in Berlin (1850 bis 1855) machte ihn zum unfreiwilligen Zeugen einer dumpfen Reaction, die mit ihren vom Staate eingefädelten Intriguen und Leisetretereien, mit ihren Angebereien und Demokratenriechereien ihres Eindrucks auf sein empfängliches Gemüth nicht verfehlen konnte, wie dies denn auch durch die Reflexe beurkundet wird, welche sie in die Dichtungen Kellers geworfen hat.

Die Untersuchung, welche modifizirte Richtung, welchen veränderten Inhalt das dichterische Schaffen Kellers gewonnen hätte, wenn er deutschen Einflüssen, politischen wie litterarischen, nicht so stark ausgesetzt gewesen wäre, und zwar gerade in den am meisten maßgebenden Jahren seiner Entwicklung — diese Untersuchung läßt sich gar nicht führen. So viel aber darf ich wohl behaupten: das Maßvolle und Ausgeglichene in Keller ist eine speciell cisrhenanische Errungenschaft des wackern Schweizers; es hat in der Mischung seiner Charakterelemente nicht die Bedeutung eines schweizerischen Natur-, sondern eines deutschen Erziehungsproduktes. Das Bizarre und Phantastische in ihm, das ich eingangs dieser Studie betonte, das Naturalistische in seinem Wesen fand durch die Berührung mit deutscher Bildung und deutscher Art, mit deutscher Politik und deutscher Wissenschaft eine wohlthuende Ausgleichung. Keller zeigt in seiner Dichtung einen ausgesprochenen Hang zur capriziösen Laune, aber er bändigt und regelt die Laune durch das Gesetz; Keller

liebt romantische Excentricitäten und phantastische Extravaganzen, aber er weiß sie realistisch zu verwahrscheinlichen und logisch zu organisiren; Keller räumt der Willkür in seinen Erfindungen einen großen Raum ein, aber in der Ausführung verfährt er maßvoll und sachlich. In diesen Antithesen, glaube ich, liegen die Gegensätze andeutungsweise ausgedrückt zwischen dem, was ursprünglich in ihn gelegt war, und dem, was er durch Leben nach außen und Arbeit nach innen daraus geformt hat. Das Bild des Menschen wie des Dichters in Keller giebt dem scharf hinblickenden Beobachter die erfreuliche Ueberzeugung: hier haben sich die Elemente einer reich und kräftig beanlagten Menschennatur zu einer bedeutenden und interessanten Dichterpersönlichkeit herausgebildet und ausgelebt.

Der Werdegang aber, den solche Elemente zu solchem Ziele genommen, thut sich in den Werken des Dichters vor uns auf.

Man kann im Schaffen Kellers am natürlichsten drei Perioden*) unterscheiden: die erste, gewissermaßen die des Sturmes und Dranges, umfaßt die „Gedichte" (1846), die „Neueren Gedichte" (1851 und 1854), den „Grünen Heinrich" (1854 bis 1855) und aus der Reihe der „Leute von Seldwyla" (1856) die beiden Erzählungen „Pankraz der Schmoller" und „Regel Amrain"; die zweite wird der Hauptsache nach durch die übrigen

*) Ich schließe mich hierin wie auch sonst in manchen Punkten meiner Studie dem vortrefflichen, durch gründliches Eingehen in den Gegenstand und große Klarheit des Blickes ausgezeichneten Essay „Gottfried Keller" von Otto Brahm (Leipzig, Albert Unflad) an.

Novellen der „Leute von Seldwyla" und die „Sieben Legenden" (1872) bezeichnet, während in die dritte die „Züricher Novellen" (1877), das „Sinngedicht" (1881), die Neubearbeitung des „Grünen Heinrich" (1884) und der Roman „Martin Salander" (1887) fallen.

Was zunächst die „Gedichte" betrifft, von denen 1883 eine Gesammtausgabe erschien — sie umfaßt die lyrische Ausbeute des Kellerschen Lebens von den Jahren der ersten Entwicklungsanfänge an bis in die Tage der männlichen Reife hinein und rückt uns somit gewissermaßen den Poeten in nuce vor's Auge —, so kann ich hier nur auf meine schon oben angezogene eingehende Würdigung Kellers als Lyriker verweisen, welche in der ersten Reihe dieser Charakteristiken nachzulesen ist.

Im „Grünen Heinrich", der neben den Gedichten den Hauptinhalt der ersten Kellerschen Periode bildet, haben wir es mit einer Art von Selbstschau, mit einem litterarisch zum Austrag kommenden inneren Klärungsprozesse des Dichters zu thun; denn wie Keller selbst in einem Aufsatze der „Gegenwart" (Jahrgang 1877, Nr. 1) ausdrücklich darlegt, ist die Entstehung des Romans auf das Bedürfniß des Autors zurückzuführen, einen Blick rückwärts auf seine eigene Entwicklungsperiode zu werfen und die Stimmungen und Gedankengänge, welche diese Entwicklungsperiode begleiteten, noch einmal dichterisch zu durchleben und in einem künstlerisch gerundeten Werke sich zu vergegenständlichen. Somit ist der Roman etwas wie eine dissectio animi poetæ, etwas wie ein psychologisches Experiment, das die Hebel der Untersuchung da anlegt, wo im Wesen des Untersuchers selbst die

frühesten und tiefsten Wurzelfasern liegen: der „Grüne Heinrich" enthält die Bildungsgeschichte Kellers und erweckt daher außer dem ästhetischen noch ein hervorragendes psychologisches Interesse; er wirft tiefe Blicke nicht nur in die Seele seines Helden, sondern auch in die Menschenseele überhaupt; er gehört seinem Inhalte nach demselben litterarischen Genre an wie Goethes „Wilhelm Meister". Dort wie hier dasselbe Grundproblem: die erziehliche Entwicklung des Menschen aus dem bloß Aesthetischen zum Praktischen und Politischen, aus dem jugendlichen Subjektivismus zur objektiv gereiften Welt- und Lebensanschauung! Abgesehen aber von dem Interesse, das dieses psychologische Grundproblem erweckt, zeichnet sich der Roman durch die realistische Kraft des epischen Talentes aus, das sich hier bekundet. Ich will gar nicht sprechen von der oft nahezu stereoskopischen Plastik, von der reichen Farbenfülle, die uns hier in den Schilderungen des äußeren Lebens, wie zum Beispiel in prächtigen schweizerischen Landschaftsgemälden und Scenen aus dem Volksleben, entgegentritt; ich will nicht sprechen von der Kunst, mit welcher der Dichter diese Außendinge aus dem Kreise der realen Welt in die Region poetischer Schönheit erhebt — ich will nur auf die wahrhaft geniale Art hinweisen, wie er seine stets mit einer überraschenden Fülle kleiner Züge ausgestatteten Einzelschilderungen hier dem höheren Ganzen organisch einzufügen und von dem so prägnant hingestellten Außen die Brücke zu schlagen versteht zu dem Innen, auf das es ihm eigentlich ankommt. Innerlich sind im „Grünen Heinrich" die Stimmungen: sie haben

echten Schimmer aus der Tiefe des Gemüths; innerlich sind die Reflexionen: sie haben philosophischen Gehalt; innerlich sind die Charaktere: sie haben solid begründete Lebenswahrheit. Aus der Zahl der letzteren leuchtet derjenige der Frau Lee, der Mutter des Helden, durch Feinheit der Umrisse vor den übrigen hervor, und das menschlich schöne, zart innige Verhältniß dieser einigermaßen charakterschwachen Frau zu ihrem Sohne, den sie ungezügelt und ungebunden aufwachsen läßt, hat etwas von der elementaren Gewalt, mit der alles Echtmenschliche uns an's Herz greift. Aber neben diesem hellen Lichte fehlt es dem Romane allerdings nicht an tiefem Schatten. Abgeschwächt wird seine Wirkung namentlich durch allerlei stoffliches und gedankenliches Bei- und Nebenwerk, das der Dichter aus Gründen, die mit der Idee der Dichtung nichts zu thun haben, in diese hineingetragen hat und das daher als ein stoffartiges Todtes aus dem Rahmen herausfällt: dahin gehört, ganz abgesehen von der an Episoden überreichen Handlung, das ganze didaktische An und Um, das Keller in seinen „Heinrich" hineingeheimnißt hat, als wäre der arme Jüngling ein lebendiges Bücherregal, das die Quintessenzen aus allen wissenschaftlichen Disciplinen ächzend zu tragen habe. Und wären es nur die Quintessenzen! Aber nein! Nahezu ganze Abhandlungen über Theologie und Medizin, über Metaphysik und Jurisprudenz, über Malerei und Plastik lagert der Dichter in seinem Romane ab und verwischt dadurch nicht nur die Linien einer kunstvollen Composition der Handlung, sondern trübt auch die einheitliche Gestaltung der Charaktere,

zumal des Hauptcharakters, in empfindlicher Weise, und das Schlimmste dabei ist, daß man die persönliche Absicht des Autors spürt, diesen Ueberschuß seines Wissens bei der guten Gelegenheit, die der Roman ihm bietet, los zu werden — ich sage: seine persönliche Absicht, und noch dazu eine Absicht, die mit einem gewissen Aufwande von Mühe ausgeführt wird; man spürt das Forcirte, nicht aber eine künstlerische Nöthigung, die ihre Gegenstände frei und schön aus sich herausstellt. Das Verstimmende, das in diesem Mißverhältniß der didaktischen Elemente des Romans zu Kern und Form desselben liegt, hat auch durch die vom Dichter 1883 vorgenommene Umarbeitung leider nicht ganz beseitigt werden können; denn das Verdienst dieser Umarbeitung des „Grünen Heinrich" beschränkt sich der Hauptsache nach auf die Ersetzung des marottenhaften Schlusses durch eine gesunde Ausgangswendung und die Umschmelzung des Romans in die Form einer Selbstbiographie des Helden.

Wiegt im „Grünen Heinrich" das unvermittelte Nebeneinander des Romantischen und Didaktischen noch vor, zweier Momente, die auf einer Linie liegen mit dem, was ich im Eingange dieser Skizze als das Bizarre und das dieses moderirende Realistische in Keller bezeichnet habe, so bahnt sich eine gegenseitige Durchdringung dieser beiden Momente schon merklich in denjenigen beiden Erzählungen an, die man als die Grenzscheide zwischen der ersten und der zweiten Schaffensperiode Kellers betrachten darf: in „Pankraz der Schmoller" und „Regel Amrain". Beide — zu den Seldwyler Geschichten gehörend — stehen noch mit einem Fuße auf dem Gebiete

des Subjektivismus, das wir im „Grünen Heinrich" kennen lernten, und beide behandeln, ähnlich wie jener Roman, vorwiegend pädagogische (also didaktische) Probleme, aber in einem weit ausgereifteren Realismus, der das dort überwuchernde Romantische kaum noch störend durchblicken läßt. Und hier ist es auch, wo zuerst jenes dritte Moment in kräftig farbegebender Weise hervortritt, das ich in der Einleitung neben dem Bizarren und Realistischen als eine der Grundeigenschaften von Kellers dichterischem Charakter bezeichnet habe; ich meine das gerade für diesen Poeten so maaßgebende Moment des Optimismus, welches die erwähnten beiden Novellen in Form eines überaus glücklichen Humors erfüllt, wenn auch unter dem Schleier des Ernstes.

Die „Leute von Seldwyla", mit denen die zweite Periode im Schaffen Kellers anhebt, ragen in demselben Maße in eine höhere dichterische Rangstufe hinein, wie sie aus dem subjektiven Gefühlskreise des Dichters, den der „Grüne Heinrich" bezeichnet, hinaustreten; sie bekunden technisch wie geistig ein gereifteres künstlerisches Leisten als jener Jugendroman. Ein lebenskräftigerer Realismus, der zumeist in der Form des gesinnungstüchtigen Bürgersinns zum Austrag kommt, stellt diese Erzählungen in einen gewissen Gegensatz zu dem Romanticismus des „Grünen Heinrich", und das ist es eben, worauf das Recht des Litterarhistorikers sich zu stützen vermag, von hier ab eine neue Epoche in der Produktion Kellers zu datiren.

Die Seldwyler Geschichten — zehn an der Zahl — spielen, wie bereits angedeutet, sämtlich in der Heimat

des Dichters, ohne sich auf einem bestimmten geographisch abgegrenzten Terrain zu bewegen. Seldwyla liegt überall in der Schweiz und doch nirgends in der Schweiz. Was den Inhalt dieser Erzählungen betrifft, so haben sie alle mehr oder weniger einen moralischen Kern, aber sie moralisiren nicht. Es sind seltsame Leute, diese Leute von Seldwyla! Der Eine ist ein Projektenmacher, der Andere ein Schmoller; Dieser hat etwas Geckenhaftes, Jener etwas Protziges; hier ist Einer ein leichtlebiger Flatterkopf, dort Einer ein gefallsüchtiger Egoist; wie aber die guten Seldwyler von diesen mannigfachen Gebrechen und strafwürdigen Eigenschaften, denen der Dichter oft als echter Humorist das Colorit des Schnurrsamen und Wunderlichen zu leihen weiß, kurirt werden, das bildet das ethische — wenn man will: pädagogische — Moment in diesen prächtigen Erzählungen, das ist das eigentliche Problem, das sie lösen. Keller kleidet seine Seldwyler Erzählungen in die verschiedenartigsten poetischen Gewänder: bald malt er uns in derben Strichen und mit krassen Farben ein eigenartig erfundenes Bild aus dem Volksleben, wie in den in Dissonanzen austönenden „Drei gerechten Kammmachern"; bald zaubert er uns in scharfem Gegensatze dazu mit dem vollen Aufgebot echter Herzenspoesie ein sinniges Idyll vor's Auge, wie das in allen seinen Theilen ebenmäßige Märchen „Spiegel das Kätzchen"; das eine Mal — und dieser Fall ist bei weitem der häufigste — taucht er ein entwicklungsreiches, inhaltschweres Menschenleben in die satten Farben des Humors, wie in den psychologisch tiefgründigen Erzählungen „Dietigen" und „Der Schmied

seines Glückes"; das andere Mal aber rückt er ein ergreifendes Seelengemälde in eine düstere Beleuchtung, wie in der wahrhaft klassisch gefügten tragischen Liebesgeschichte „Romeo und Julia auf dem Dorfe".

Nach der Seite künstlerischer Rundung und eindrucksvoller Charakterzeichnung hin ist diese zuletzt erwähnte Geschichte wohl die hervorragendste in dem ganzen Cyklus: sie stellt bedeutsame Menschen in große, bis zur dramatischen Höhe gesteigerte Conflikte und organisirt eine bewegte Handlung in technisch vollendeter Weise. Was allgemeinen poetischen Werth betrifft, können sich meines Erachtens dieser tief ergreifenden Geschichte nur noch zwei der hier zusammengefügten Erzählungen an die Seite stellen: „Dietigen" und „Das verlorene Lachen", Perlen der modernen Novellistik von eigenartigem Glanze, die uns in sehr verschiedene Zeitsphären versetzen: „Dietigen" entrollt ein fest umrissenes und knapp gefaßtes Geschichtsbild aus der Uebergangszeit vom fünfzehnten zum sechzehnten Jahrhundert mit weiten Ausblicken in die Zeit und tiefen Einblicken in die gezeichneten Charaktere, während in dem „Verlorenen Lachen", dessen tiefernster Inhalt schon im Titel ausgesprochen liegt, ein Gemälde der politischen, religiösen und sozialen Kämpfe unserer Tage hingestellt wird, in dem der Dichter unter Beiseitelassung jeder vordringlichen Tendenz vielfach Front macht gegen gewisse destruktive Einflüsse der mit pietistischen und orthodoxen Elementen durchsetzten modernen Philosophie auf das heutige Familienleben, wobei er sich mit Vorliebe der Waffe der Ironie bedient. Keller schenkt uns in „Romeo und Julia auf dem Dorfe"

ein klassisches Produkt von rein dichterischem Gepräge; er entwirft in „Dietigen" ein objektiv erfaßtes und ebenso durchgeführtes Geschichtsbild und setzt sich in dem „Verlorenen Lachen" mit den Fundamentalfragen seiner Zeit poetisch auseinander. Wir lernen ihn also in diesen drei Geschichten als reinen Künstler, als objektiven Historienmaler und als feingeistigen Schilderer seiner eigenen Zeit kennen, und nach diesen drei zur Beurtheilung des Dichters so wichtigen Richtungen hin werden diese Novellen von keiner der übrigen Seldwyler Geschichten übertroffen — sie nehmen eine hervorragende Stellung unter den Dichtungen Kellers ein.

Das Bizarre, das ich als ein Hauptmischtheil im Charakter Kellers schon wiederholt betonen mußte, macht sich in den „Leuten von Seldwyla" vielfach geltend. So in der Erzählung „Der Schmied seines Glückes", in welcher die Handlung in Erfindung und Durchführung fortwährend auf der Grenze des Unmöglichen balancirt und im Moment der Umkehr völlig ins Unglaubliche zu stürzen droht; so in „Kleider machen Leute", das einige waghalsige Passagen aufweist; so in „Die mißbrauchten Liebesbriefe", in denen wir mit so vielem Anmuthigen und Ergreifenden des Barocken und Willkürlichen nicht wenig in den Kauf nehmen müssen. Aber solche phantastische Anwandlungen Kellers bedeuten immer nur ein momentanes Entgleisen auf der soliden Bahn kerniger Menschenschilderung, und sein durch nichts zu beirrender Humor, der ein Ausfluß seiner optimistischen Lebensanschauung ist, die feine Kunst, mit der er im kleinen sachlich und logisch zu motiviren versteht, gleichen manches wieder aus, was er im großen,

d. h. in den Voraussetzungen und Verkettungen seiner Handlungen, in der Grundirung und Entwicklung seiner Charaktere, mitunter bloß willkürlich hinstellt, statt es aus den Dingen selbst heraus glaubhaft zu begründen.

Den Seldwyler Novellen folgen in der Reihe der Kellerschen Werke die „Sieben Legenden". Indem sie das Gebiet der Wundergeschichte beschreitet, tritt die Muse unseres Schweizers in eine ganz andere als die bisher von ihr bewohnte Welt. Nichts, scheint es, kann dem in jeder Faser realistisch gearteten Dichter ferner liegen als Heiligen- und Mirakelpoesie, aber vergessen wir nicht, daß neben dem Realistischen ja gerade das Barocke, das Phantastische, das in der Legende ein adäquates Gefäß findet, einen Hauptangelpunkt im dichterischen Naturell Kellers ausmacht! Und überdies: wir haben es in diesen „Legenden" durchaus nicht mit kirchlicher Poesie zu thun. Nichts von religiösen Tendenzen! Nichts von mittelalterlicher Askese! Nichts von übersinnlicher Gläubigkeit! Im Gegentheil: der gesunde Wirklichkeitssinn, der weltfreudige Optimismus, beide finden hier neben dem dritten integrirenden Faktor in Keller, neben dem Phantastischen, ihre volle Rechnung; denn was diese Prosadichtungen, welche die alten Legendenstoffe in ihrer Weise umschreiben und verweltlichen, mehrfach wollen, das ist: gerade im Gegensatz zu den weltfeindlichen Tendenzen jener kirchlichen Legenden kräftig einzutreten für die Rechte der Welt, für die Pflege des irdischen Glücks und einer auf Gefühlsreinheit begründeten natürlichen Genußfreudigkeit. Es ist eine vorwiegend ethische Atmosphäre, die in diesen Legenden weht; eine

Stellungnahme gegenüber der Kirche aber liegt ihnen fern; sie wollen nur ihre poetischen Stoffe poetisch austragen.

In der dritten Periode Kellers, die, abgesehen von der Neubearbeitung des „Grünen Heinrich", durch die „Züricher Novellen", das „Sinngedicht" und „Martin Salander" bezeichnet wird, hat sich die völlige Durchdringung des Bizarren und des Optimistischen durch das moderirende Moment des Realistischen bis zur künstlerischen Harmonie vollzogen. Der auf ethisch-praktische Zwecke gerichtete Realismus, der im „Grünen Heinrich" durchschimmert und in den Seldwyler Erzählungen so charakteristisch hervorleuchtet, wird in den beiden Novellensammlungen dieser Periode und dem Roman „Martin Salander" in noch höherem Grade augenfällig: der erste Band der „Züricher Novellen", den Cyklus „Hadlaub", „Der Narr auf Manegg" und „Der Landvogt von Greiffensee" umfassend, ist wie der „Grüne Heinrich" und ein großer Theil der „Leute von Seldwyla" auf ein Lieblingsziel Kellers, auf das Erziehliche, gerichtet: der junge Jacques wird zum pädagogischen Objekt. Das Didaktische des „Grünen Heinrich" blickt hier somit wieder stark durch.

Aehnliche ethische Motive verfolgt auch das „Sinngedicht", das sechs Einzelnovellen in eine Rahmengeschichte kunstvoll einordnet: es ist auch hier wiederum eine Bethätigung der erziehlichen Bestrebungen des Dichters zu constatiren, diesmal ein Hinüberspielen der pädagogischen Ansichten und Absichten Kellers von dem Gebiete der Einzelerziehung auf das der Familie als Ganzes und namentlich auf das der ethischen Beziehungen zwischen

Mann und Weib in der Ehe — ist doch das „Sinngedicht" seinem Kerne nach eben eine Darlegung der psychischen und socialen Fundamentalbedingungen einer glücklichen Ehe.

Beide Sammlungen, die „Züricher Novellen" wie das „Sinngedicht", zeigen uns den Dichter entschieden auf einer höheren Staffel des Künstlerthums, als er sie in den früheren Erzählungen einnimmt, und es sind besonders zwei Richtungen, nach denen hin sich sein Wachsthum bekundet: seine Charaktere haben an bedeutsamem Inhalt und an plastischer Lebensfülle und Lebenswahrheit unverkennbar gewonnen, und sein technisches Können im Aufbau wie in der Gliederung seiner Handlungen zeigt sich uns hier auf einer höheren Entwicklungsstufe. Welche lebendige Anschaulichkeit beispielsweise in dem „Fähnlein der sieben Aufrechten", einer temperamentvoll bewegten Geschichte, die mit der prächtigen „Ursula" den zweiten Band der „Züricher Novellen" bildet! Alles lebt und leibt in diesen vom echten Genius diktirten Erzählungen, und wie die Charaktere unmittelbare Wirklichkeit athmen, so lassen in der Erfindung und Durchführung von Zuständen und Ereignissen die logischen Consequenzen den Dichter niemals im Stich. Er führt seine Gestalten streng durch und hält die Verhältnisse, in die er sie stellt, stets innerhalb der Grenzen eines maßvollen Realismus.

Technisch interessant ist die cyklische Form des „Sinngedichts". Sie hat geradezu einen vorbildlichen Werth; denn die innere Zusammengehörigkeit ist bei den hier vereinigten Novellen noch ausgesprochener als bei den

„Leuten von Seldwyla" und den „Züricher Novellen", wo vielleicht nicht ausnahmslos jedes umrahmte Gemälde von der Idee des Ganzen naturnothwendig gefordert wird. Wie im „Sinngedicht" die Personen der ersten Geschichte, welche den Rahmen der sechs übrigen bildet, Lucie, Reinhart und der Oberst, ihre Erzählungen vortragen, wie jede einzelne dieser Erzählungen ein in sich fertiges und rundes Ganzes bildet und doch einen Theil ausmacht, der sich dem Cyklus organisch ein- und unterordnet, und wie vor allem die Rahmengeschichte den Standpunkt fixirt, den der Dichter dem Thema gegenüber einnimmt, das ist mit einer Kunst ausgeführt, welche die Bewunderung des Lesers herausfordert.

Die geistige Stellung Kellers seinen Objekten gegenüber ist in dieser dritten Periode seines dichterischen Schaffens im Vergleich mit seinen früheren Entwicklungsphasen eine wesentlich veränderte: verhielt er sich in der ersten Periode seinen Gestalten gegenüber ausschließlich subjektiv, ja identifizirte er sich vielfach mit denselben, stellte er sich in der zweiten Epoche, der des gefestigten Realismus, in ein objektives Verhältniß zu ihnen, so ist sein Standpunkt in dieser dritten mehrfach ein kritisch-ironischer. Er scheint hier seine früheren romantischen Neigungen und seine subjektive Befangenheit vielfach zu belächeln; er ist Mann geworden in jeder Linie, und so ist es durchaus ein philosophisches Gereiftsein, ein Beherrschen der realen Welt, ein Stehen über den Dingen, dem wir hier begegnen.

Diese Vorzüge bekundet in besonders hohem Grade das Hauptwerk der dritten Periode, „Martin Salander", die

lokalste Dichtung Kellers. Wie den Ausgangspunkt seines epischen Schaffens ein Roman bildet, „Der grüne Heinrich“, so ist es auch wieder ein Roman, der in mehr als einer Beziehung den Höhepunkt der gesammten bisherigen Produktion Kellers bezeichnet, eben „Martin Salander“. Die Gegensätzlichkeit dieser beiden Werke springt in's Auge: macht dort die Entwicklung eines Einzellebens, und zwar die eines künstlerischen, den Mittelpunkt aus, so hier die eines ganzen Volkes, und zwar des Schweizervolkes. Was dort nur Beiwerk, ist hier Kern: das schweizerische Volksleben und die Geschichte des Schweizervolkes. „Martin Salander“ ist in gewissem Sinne der Schweizerroman par excellence; denn alle Hauptgestalten des interessanten Werkes dürfen, unbeschadet ihrer scharf ausgeprägten individuellen Physiognomie, als Typen des helvetischen Volkes und seiner einzelnen Generationen gelten bis zurück zu den Zeiten des Sonderbundkrieges und darüber hinaus. Die Häufung kleinbürgerlichen und kaufmännischen Details, eine gewisse Bildungsphilisterei und eine aufdringliche Nüchternheit in den geschilderten Menschen — all dies erhält den Leser anfangs kühl und sympathielos, und er steht dem Alltagstreiben, das sich hier abspielt, interesselos gegenüber. Aber bald erkennt er, daß hinter diesen scheinbar banalen Vorgängen, hinter dieser Hausbackenheit und Beschränktheit eine Fülle großer und tiefer Lebenswahrheit sich verbirgt und daß all dies nothwendig war, um dem Roman seinen Untergrund zu schaffen. Der Held, Martin Salander, ein ehemaliger Volksschullehrer und späterer Kaufmann, in dem sich Nüchternheit und Phan-

tasie echt schweizerisch verschmelzen und der zweimal in der Fremde sein Glück erprobt, um zweimal als wohlhabender Mann heimzukehren, repräsentirt das Geschlecht aus den Tagen des Sonderbundkrieges, während sein Sohn Arnold die Jugend von heute vertritt. Der Roman, obwohl er das Kultur- und Lokalhistorische oft allzu sehr und auf Kosten des Dichterischen betont und dadurch dem Nichtschweizer in einzelnen Momenten geradezu unverständlich wird, excellirt in der äußerst geistvollen und — soweit mein Urtheil reicht — wahrheitsgetreuen Beleuchtung der gegenwärtigen schweizerischen Zustände, sowohl der gesellschaftlichen wie der politischen, der geistigen wie der moralischen, der industriellen wie der merkantilischen. Mit unbestechlicher Ueberzeugungstreue schildert uns Keller seine zeitgenössischen Landsleute in ihren guten wie in ihren schlimmen Eigenschaften; er bringt uns ihren echten und ihren falschen Patriotismus zur Anschauung, ihr biederes häusliches aber auch ihr verlottertes Wirthshausleben, die Vorzüge und Mängel der schweizerischen Verwaltung, des Gerichts- wie des Schulwesens, die überhand nehmende Hinneigung zum modernen Schwindlerthum und die Käuflichkeit der Beamten. Im allgemeinen huldigt er in der Beurtheilung der Uebelstände wie der Gefahren der Zeit einem unverhohlenen Pessimismus, während er die Zukunft der Schweiz, von der er das Beste hofft, durch die Brille des an ihm bekannten Optimismus betrachtet.

Nicht am wenigsten dürfte die glänzende realistische Gestaltungskraft Kellers, wie sie aus dem „Martin Salamander" spricht, auf den Umstand zurückzuführen

zu sein, daß er das Leben im Staat und die Antheilnahme an den öffentlichen Geschäften seiner Heimat — Bethätigungsmomente, die er in seinen dichterischen Schöpfungen überall so hoch stellt — inzwischen auf sich selbst hatte wirken lassen: Keller war nämlich nach seiner Rückkehr aus Deutschland in den schweizerischen Staatsdienst getreten; er war in Zürich als erster Staatsschreiber des Kantons angestellt worden und hatte dann zwanzig Jahre hindurch treu seinem Amte gedient. Erst im Jahre 1876 war er in den Ruhestand getreten, um von da ab sich seiner litterarischen Thätigkeit eifriger zu widmen.

Blicken wir auf das Gesagte zurück, so stellt sich uns das Bild Kellers, des Erzählers, als ein bedeutsames und eigenartiges, ja in gewissem Sinne als ein imposantes dar, imposant besonders deßwegen, weil dieses Bild eine ununterbrochene, immer höher steigende Entwicklungslinie dem Großen und Vollendeten zu aufweist und weil es die Gegensätze und Schroffheiten, die anfänglich in ihm lebendig waren, harmonisch aufzulösen wußte. Keller ist ein ebenso tiefer Denker, wie er ein wahrer Dichter ist: ein philosophischer, ein ethischer Zug geht durch sein Wesen, aber er versteht es, sein Denken in künstlerischen Gebilden ohne jeden Rest der Abstraktion sinnenfällig aus sich herauszustellen. Er ist von ebenso inniger Liebe für Wahrheit und Mannhaftigkeit beseelt wie von glühendem Haß gegen Unwahrheit und Heuchelei; edle, schöne Menschlichkeit charakterisirt ihn vor allem; nichts aber ist ihm heiliger als ein treues Stehen zu den Fahnen der Frei-

heit, sei es im religiösen Bekenntniß oder im öffentlichen Leben, nichts ihm verächtlicher als geistige Unfreiheit, als Tyrannensinn und knechtisches Wesen: er kennt keine Unterwürfigkeit als die unter die Gesetze des Guten, Wahren und Schönen, keine Conzessionen gegenüber einer politischen oder socialen Partei, keine Rücksichten auf die Ansprüche des Publikums. Natur und Volk stehen im Centrum seiner Dichtung; in ihnen sucht er seinem Schaffen die Vorbilder; in ihnen lebt und athmet er als Mensch wie als Dichter.

Gottfried Keller, den Paul Heyse in seinem bekannten Sonett mit vollem Recht den „Shakespeare der Novelle" nennt, ist ein Dichter, auf den nicht nur sein engeres Vaterland, die Schweiz, stolz sein darf sondern auch sein weiteres, Deutschland.

Wilhelm Jordan.

In demselben Jahre, in welchem der ostpreußische Liberalismus durch die Proklamirung der „Vier Fragen" von Johann Jakoby vielleicht seine mannhafteste That vollbrachte, trat ein Dichter zuerst vor's Publikum, der seine tiefsten Anregungen von eben jenem Liberalismus empfangen —: im Jahre 1841 veröffentlichte Wilhelm Jordan aus Insterburg seine Gedichtsammlung „Ostdeutschland. Glocke und Kanone".

Es war die Blüthezeit des Althegelianismus in Preußen. Im kühlen Schatten des „absoluten Begriffs" reichten sich Staat und Kirche verständnißinnig die Hände; man hatte die Erbschaft des Kultusministeriums Altenstein voll und ganz angetreten: man gab bei Anstellungen in Verwaltung und Schule unter allen Geistern grundsätzlich denjenigen den Vorzug, welche die reguläre Hegelsche Disziplin genossen und somit die nöthige Garantie staatlicher und politischer Rechtgläubigkeit boten. Der philosophische Dogmatismus hatte mit dem kirchlichen einen an höchster Stelle „gnädigst" gewünschten und klüglich gepflegten Bund geschlossen; Wissen und Glauben

begegneten sich unter Vermittlung Hegels und seiner Schule auf dem Boden gegenseitiger diplomatischer Concessionen, und für orthodoxe wie conservative Gemüther, für Mucker und Pietisten, für Streber und höhere Pedelle schien das goldene Zeitalter in Deutschland angebrochen. Die Romantik lebte in Dichtung und Gesellschaft ihre besten Tage und hatte in Preußen in der Person Friedrich Wilhelm IV. soeben leibhaftig den Thron bestiegen — die Bewegung der Geister stagnirte in dem seichten Bette der zünftigen Weisheit von Berlin. Aber Stagnation erzeugt Eruption; Absolutismus erweckt Opposition.

Auch die Litteratur wurde eruptiv und oppositionell. In den Reihen dieser oppositionellen Litteratur der ersten vierziger Jahre steht mit seinen Erstlingswerken auch Wilhelm Jordan. In der politischen Opposition wurzelt sein Jugendleben wie sein frühestes Dichten; denn die revolutionären Ideen jener Tage befruchteten seine Muse und gaben seinem Schaffen zunächst die Richtung. Aber neben dem politischen ist ihm — echt ostpreußisch! — ein tief gedankenhafter Zug eigenthümlich, welcher den unentwegbaren und resoluten Königsberger Kritizismus und Radikalismus, die Ahnen- und Landsmannschaft der „reinen Vernunft“, nirgends verleugnet. Waren Georg Herwegh, Robert Prutz, Ferdinand Freiligrath, Franz von Dingelstedt, Hoffmann von Fallersleben die rein lyrischen Verkündiger und Anwälte jener politischen Bewegung, die in den Ereignissen von 1848 ihren Höhepunkt erreichte, so war Jordan ihr lyrisch-philosophischer Sprecher und Dolmetscher.

Jordan steht als religionsphilosophischer Denker auf dem Wende- und Uebergangspunkte, wo der alte Glaube hart auf den neuen stößt. Er will — dies ist der Hauptgedanke seiner Dichtung — beide mit einander versöhnen. Er glaubt, echt pantheistisch, an ein göttliches Princip im All, das durch die Stufenfolge der Naturreiche hindurch sich zu immer höherer Entfaltung erhebt, um erst im Menschen sich selbst anzuschauen und zu begreifen; er glaubt, daß die natürliche und geschichtliche Weiterentwicklung dieses Göttlichen in uns das höchste und letzte Ziel unseres Erdendaseins und daß das Christenthum berufen ist, die Basis aller Culturarbeit und Culturentwicklung der Zukunft zu bilden — aber wohlverstanden: ein Christenthum, das zuvor seinen dogmatischen und symbolischen Inhalt ausgeschieden und sich zu reiner Sittenlehre um- und ausgeprägt. Jordan hat einen heißen Drang zu metaphysischer Spekulation und ein ernstes sittliches Pathos; er ist von einer tiefgründigen Idealität erfüllt, aber daneben geht ein unverkennbarer nüchterner Zug durch sein gesammtes Dichten, ein kritisches, zersetzendes Etwas, das eben das specifisch Ostpreußische in ihm ist.

Es ist klar, daß eine vorwiegend auf das Philosophische gerichtete Dichternatur, wie die Jordans, ihre Gegenstände eher verallgemeinern als verdichten muß. Der Geist haßt die Materie, der Gedanke die Gestalt; jener hat den Trieb, alles zu verflüchtigen, diese den Drang, alles zu festigen, und einzig und allein in der Kunst versöhnen sich die feindlichen Gegensätze. Im Schaffen Jordans bricht dieses versöhnende ästhetische

Princip nicht allzeit siegreich durch: der Dialektiker überwiegt in ihm nicht selten den Dichter, und so weiß er seine reichen Gaben nicht immer künstlerisch zu discipliniren und zu artikuliren. Das planvolle Gliedern ist nicht in erster Linie seine Sache, und die Erfindung gehört zu seinen schwächsten Gaben. Aber er ist doch nur in wenigen Fällen profus und confus. Der Gedanke bildet in seinen Dichtungen das feste Gerüst, um das sich das äußere Gefüge von Handlung und sachlichem Gehalt fest und methodisch rankt und schlingt; der Gedanke ist die innere Einheit und der bewegende Herzschlag in dem technisch oft losen Gewebe der Jordanschen Dichtungen.

Zu Insterburg am 8. Februar 1819 geboren und dort wie in Gumbinnen auf dem Gymnasium vorgebildet, war Jordan auf der Königsberger Universität (1838—42) ein eifriger Anhänger der Karl Rosenkranz'schen Bestrebungen gewesen, welche bekanntlich vor allem darauf gerichtet waren, die Hegelsche Philosophie an der Hand der fortgeschrittenen Wissenschaft zu berichtigen und auszubauen. Daneben hatten ihn die Naturwissenschaften kräftig angezogen. Nach weiteren Studien in Berlin (1842—43) und seiner Promotion zum Doctor philosophiae hatte er seinen Wohnsitz in Leipzig genommen und hier von den ersten Stufen seiner dichterischen Produktion aus neue Pläne genährt, kühnere Flüge vorbereitet. Auf diesen ersten Stufen der Produktion zeigt er sich uns in der bereits erwähnten Gedichtsammlung „Ostdeutschland. Glocke und Kanone" (1841) und den „Irdischen Phantasien" (1842) — Kundgebungen einer jugendlichen Dichterseele, die in Liedern und Dithyramben,

in politischen und philosophischen Begeisterungen kocht und überkocht und für das Programm des ostpreußischen Liberalismus wie für die idealen Forderungen eines Feuerbach, eines Strauß kräftig eintritt. Interessant ist der Gegensatz dieser frühesten Jordanschen Poesie zu den gleichzeitigen politischen Liedern Herweghs, Freiligraths und der Andern. In Herwegh und Genossen lodert es überall hell auf in wildem Freiheitsenthusiasmus; sie haben Schwungvolles und wahrhaft Begeisterndes geschaffen, aber mitunter — zumal bei Hoffmann von Fallersleben — kann man sich angesichts dieser zum Theil ziel- und gegenstandslosen patriotischen Allgemeinheiten einer ironischen Anwandlung doch kaum enthalten und möchte mit Heine ausrufen:

„Welch ein Zwitschern! Das sind Spatzen
Pfennigslichtchen in den Krallen;
Sie gebärden sich wie Jovis
Adler mit dem Donnerkeil.
— — — — — — — — — —
Welch ein Summen, welterschütternd!
Das sind ja des Völkerfrühlings
Kolossale Maienkäfer
Von Berserkerwuth ergriffen!“

In den Jordanschen Gedichten herrscht dagegen überall eine gemäßigtere Temperatur vor, und die logische Ueberlegenheit des philosophisch geschulten Kopfes legt sich dämpfend und kühlend über die in der Form mitunter schwerflüssige Lyrik des jungen ostpreußischen Freiheitssängers. Einzelnes in dieser Lyrik trägt schon den Stempel der Vollreife an der Stirn, und eigentlich Ueber-

schwängliches gehört in ihr zu den seltenen Ausnahmen. Beide Sammlungen faßte Jordan später, und zwar in dem Erscheinungsjahre von Freiligraths „Ça ira“ — also 1846 —, wesentlich vermehrt, in dem umfangreichen Bande „Schaum“ zusammen. Noch in demselben Jahre mußte er indessen Leipzig verlassen. Ein, wie man behauptete, die Obrigkeit verhöhnender Tischspruch wurde Veranlassung zu seiner Verhaftung und in der Folge zu seiner Ausweisung aus Sachsen. Er wandte sich nunmehr nach Bremen, wo er sich eine Stellung als Lehrer zu gründen verstand, die er aber schon 1848 aufgab, als von der Seine herüber die Feuer der Februarrevolution ihren ersten Schein warfen. Als Correspondent der „Bremer Zeitung“ ging er nach Paris, um dann plötzlich in Berlin aufzutauchen — die Einleitungen zur Einberufung eines „Deutschen Parlaments“ zogen ihn mächtig in die Heimat zurück. Hier — in Berlin — bekundete er zuerst sein großes rednerisches Talent als Mitglied des „Constitutionellen Klubs“. Seine Wahl in's Parlament — für Freienwalde — war ein gerechter Tribut, gezollt seinem feurigen Eintreten für die Neugestaltung Deutschlands und seinen einnehmenden persönlichen Eigenschaften. In der Paulskirche gehörte er der äußersten Linken an, bis seine bekannte Rede gegen die Polen ihn von seinen Parteigenossen schied und eine zweite Philippika, diejenige über den Waffenstillstand von Malmö, ihn veranlaßte, eine eigene Partei in's Leben zu rufen. Zu den glänzendsten Momenten seines politischen Wirkens in Frankfurt zählt aber jene schwungvolle Grabrede auf seinen Freund, den ruchlos hin-

gemordeten Fürsten Lichnowsky, die damals in ganz Deutschland und darüber hinaus ein lautes Echo begeisterter Zustimmung fand.

Jordan gehörte dem Marineausschusse des Parlaments als jüngstes Mitglied an. Dies gab die Veranlassung zu seiner Wahl zum Sekretair des Ausschusses, und als man die Gründung und Erbauung einer deutschen Flotte beschloß, wurde er als Ministerialrath in die Marineabtheilung des Reichsministeriums für Handel berufen, um endlich nach der schmachvollen Versteigerung der Flotte durch Hannibal Fischer vom Bundestage pensionirt zu werden. Seitdem lebt er in Frankfurt am Main.

Sein politisches Glaubensbekenntniß aus der Zeit unmittelbar nach dem Revolutionsjahre 1848 hat Jordan in dem Mysterium „Demiurgos"*) (1852–54) niedergelegt, seiner charakteristischsten und individuellsten Schöpfung, welche seinem Namen zuerst Gewicht und Glanz erwarb. Die Dichtung ist aus der brodelnden Tiefe jener vielfach bewegten Tage herausgeboren, aber den concreten Niederschlag der Zeit, der darin abgelagert ist, überwiegt bei weitem eine fast unübersehbare Fülle abstrakten Inhalts. Nicht oft ist wohl ein Dichter in verhältnißmäßig jugendlichem Alter in die Erörterung so schwieriger Fragen zeitgeschichtlicher und politischer, metaphysischer und kosmischer Natur eingetreten wie

*) Außer den bereits angeführten zwei, resp. drei Sammlungen lyrischer Gedichte erschienen vor dem „Demiurgos" noch die für Jordans Charakteristik belanglosen „Lithauischen Volkslieder und Sagen" (1843) und die „Geschichte der Insel Hayti" (1844).

Jordan in seinem „Demiurgos". Das Gedicht ist eine großangelegte, nicht weniger als drei Bände umfassende Theodicee, wohl das umfangreichste Lehrgedicht unserer gesammten Litteratur. Im Geiste der persischen Geheimlehre bringt der „Demiurgos" den eudämonistischen Grundgedanken der Einheit von Gut und Böse in dem losen Gefüge einer als Nebensache betrachteten Handlung zum Austrag: er faßt die Begriffe „gut" und „böse" als naturnothwendige Eigenschaften eines und desselben Seins. Das Gute an und für sich ist kampf- und bewegungslose Ruhe, ist das Nichts und die wesenlose Oede; durch die Gegenwirkung des feindlichen Bösen allein entsteht Bewegung, entsteht Leben, entsteht die bunte Vielheit des Daseins. Hellenische, christliche, Goethesche, Hegelsche Elemente spielen hinein, indem namentlich der „Prometheus" (des Aeschylos), Hiob und „Faust" in glänzenden Nachdichtungen in das merkwürdige Poem gewoben werden. Außerdem werden alle Wissenschaften, voran die Physik, die Astronomie und Gäologie zur Lösung des Grundproblems herangezogen, wobei der Dichter bald ironisch, bald pathetisch, hier angreifend, dort bloß vertheidigend verfährt. Und damit noch nicht genug, finden wir sarkastische Illustrationen aus dem Leben der Zeit, theils in derbem Holzschnitt-, theils im Lapidarstyl, überall in den Text gestreuet und die Parodirung des Frankfurter Parlaments vielfach als Vorwand benutzt für die Mittheilung von Bruchstücken aus dem politischen Leben des Dichters selbst, wie für Darlegungen freiheitlicher und patriotischer Art — Abschweifungen, bei denen die Klage über die

gescheiterten Bestrebungen der Revolution von 1848 Hand in Hand geht mit sanguinischen Hoffnungen, welche, wie der Dichter meinte, schon die nächst kommenden Jahre ihrer Verwirklichung nahe bringen sollten. Daneben endlich werden uns allgemeine Fernsichten in das Geistesleben der Zeit erschlossen — eine divinatorische Höhe aber erklimmt die Dichtung in den Momenten, wo sie Jordans naturwissenschaftliche Weltanschauung poetisch darlegt und den furchtbaren Krieg Aller gegen Alle in der Natur als eine nothwendige Voraussetzung des im Weltzweck begründeten Vervollkommnungsprozesses aller Wesen hinstellt. Der Dichter ahnt hier die Darwinsche Lehre gewissermassen voraus und leiht ihr in seinen schwunghaften, sich stets auf dem Niveau der modernen Wissenschaft bewegenden Naturschilderungen einen oft großartigen Ausdruck.

Es leuchtet nach dem Gesagten ein, daß die geistige Ueberfrachtung des „Demiurgos" einen eigentlich künstlerischen Genuß an der Dichtung nicht aufkommen läßt; der Denker Jordan erdrückt in ihr den Dichter Jordan; das Geistige dringt nicht in allen Theilen gleichmäßig zum Schönen, der Inhalt nicht überall zur harmonischen Verschmelzung mit der Form durch. Dazu kommt — wie könnte es bei solch einem Vielerlei anders sein? — daß ein augenfälliger Mangel an einheitlichem, sachlichem Inhalt, eine gewisse Dürftigkeit in der Erfindung und Durchführung von Handlung und Gestalten überall fühlbar wird. Es gehört eben zum Wesen der Gedankendichtung — und eine solche ist der „Demiurgos" durch und durch —, daß die Action wie die Charaktere, wenn

sie solche in ihren Rahmen hineinzieht, sich unter ihrer Hand zu bloßen Trägern bestimmter Begriffe verflüchtigen. Der Begriff als solcher ist aber immer undichterisch; ihn in's Conkrete umsetzen — das einzig heißt ja künstlerisch gestalten. Der „Demiurgos" läßt diese künstlerische Gestaltung allzu sehr vermissen; er steckt tief im Abstrakten, ja, an vielen Stellen sogar absolut im Symbolisch-Dunklen. Heute, wo seit seiner Entstehung mehr als dreißig Jahre des Fortschritts in Wissenschaft und Spekulation, im politischen und gesellschaftlichen Leben in's Land gegangen und die großen Fragen des Geistes und des Kosmos andere, unsere Stellung zu ihnen wesentlich verschoben worden — heute kann man den „Demiurgos" kaum noch ohne Commentar lesen.

Aber wie abstrakt und ihrem Inhalte nach zusammengewürfelt die Dichtung als Ganzes auch gemahnen mag, so conkret gesättigt, so farbig und plastisch muthet sie oft in ihren einzelnen Theilen an. Die Sprache des „Demiurgos" zumal hat einen eigenthümlichen Reiz: in dem bunten Wechsel dieser Trochäen und Jamben, dieser Daktylen und Anapäste, dieser abend- und morgenländischen Strophen und Reimverkettungen ist Frische und Herbigkeit, Weichheit und Energie zugleich. Scharf zugespitzte Epigramme nehmen sich apart aus neben breiter ausgeführten Reflexionen, und neue Wendungen fallen überall anregend in's Ohr. Und doch! Gerade hierin liegt wiederum eine große Schwäche der Dichtung. Wie dem Inhalte, so ist sie auch der Form nach zerfahren und uneinheitlich. Die vorwiegend dramatische Einkleidung scheint nur da zu sein, um hier episch auszuwachsen,

dort lyrisch zu zerfließen; denn mit wahrhaft revolutionärer Verachtung des Hergebrachten setzt sich der „Demiurgos" über die Grenzen zwischen Dramatik, Epik und Lyrik selbstherrlich hinweg. „Ego magister sum et super grammaticam."

Künstlerisch angesehen, ist die Dichtung somit eine recht unerquickliche und ungenießbare Mischung von allen möglichen Dingen und einigen unmöglichen, und nur ihre schönen und oft so bedeutenden Einzelheiten können, wie schon angedeutet, mit ihrer Unform als Ganzes einigermaßen versöhnen. Wer den Muth und die Geduld hat, schäle den Grundgedanken des „Demiurgos" aus diesem chaotischen Inhalte, dieser musivischen Form heraus! Und worin besteht dieser Grundgedanke? Ich habe schon gesagt: die Dichtung ist eine moderne Theodicee —: das Böse im Einzelnen ist nothwendig, damit das Gute im Ganzen gedeihe; das Unglück fällt in seinen letzten Consequenzen stets zum Glücke aus — so in der Politik wie in der Geschichte überhaupt, so im persönlichen Sein wie im großen Völkerleben! Wer diese optimistische Weltanschauung theilt, der wird sich an dem freilich vielfach verkapselten philosophischen Kerne der seltsamen Dichtung gewiß erbauen.

Nach dem Erscheinen des „Demiurgos" tritt Jordan in eine vorwiegend dramatische Schaffensperiode, die den Zeitraum von 1854—1865 umfaßt. In diese Epoche fallen die dramatischen Dichtungen „Die Liebesleugner" (1856), „Die Witwe des Agis" (1858) und „Durch's Ohr" (1865) sowie endlich die Uebersetzungen des Sophokles" (1862).

Den politischen und freiheitlichen Gedanken läßt Jordan in diesen dramatischen Dichtungen beinahe völlig fallen. Der philosophische verleugnet sich dagegen auch hier nicht. In den beiden Lustspielen „Die Liebesleugner" und „Durch's Ohr" kleidet sich der metaphysische Lyriker in das Gewand des graziösen Humoristen, aber die Denkerfalte blickt mitunter störend durch die duftige Maske: das Gedankenhafte überwuchert hier und da die Action. Erfindung und Handlung sind auch hier, wie im „Demiurgos", auf ein geringes Maaß beschränkt, und der frische Conversationston, der feine pointenreiche Dialog muß uns für das geringe dramatische Leben und den Mangel an tieferen psychologischen Entwicklungen schadlos halten. „Die Liebesleugner", die, wie es im Prolog heißt, „nicht viel Pikantes, was wild erregt und eisig kühlt", bringen wollen, sondern nur das, was „Jeder selbst im Herzen fühlt", klingen in ihrer äußerst sinnigen Fabel wie in dem Schmelz ihrer Sprache vielfach an Moretos „Donna Diana" an und haben etwas mehr stoffliches Gewicht als „Durch's Ohr". Dieses letztere bestrebt sich, mit strenger Concentration auf den Grundgedanken darzuthun, wie das Ohr eine viel feinere und unmittelbarere Sinnesbrücke von Seele zu Seele sei als das Auge — ein psychologisches Axiom, das der Dichter an dem Beispiele zweier Paare zu veranschaulichen sucht, ohne uns vollständig überzeugen zu können.

Beide lyrischen Lustspiele bedienen sich mit großem Geschick des gereimten Verses und erheben sich dadurch vornehm über das gemeine Leben hinaus in eine ideale Sphäre. Unter Anlehnung an das romanische

Lustspiel und die Dramatik unserer romantischen Periode hat Jordan diesen kühnen Bruch mit den Gewohnheiten des heutigen Bühnendialogs nicht ohne Glück und Geschmack gewagt. Er hat damit den Beweis geliefert, daß das leicht geschürzte Lustspiel, sofern es weder eine bestimmte reale Tendenz verfolgt noch den Nachdruck auf eine bewegte Handlung legt, sofern es sich vielmehr die Aufgabe stellt, eine anmuthige psychologische Idee in heiteren Formen auszuprägen — er hat den Beweis geliefert, daß ein solches Lustspiel gerade in Vers und Reim einen wesentlichen Hebel zur Erhöhung seiner Wirkung findet. Die Thatsache, daß „Die Liebesleugner" und „Durch's Ohr" sich einen dauernden Platz auf unsern Bühnen bisher nicht haben erringen können und daß man besonders den gereimten Vers derselben dafür verantwortlich macht, spricht wahrhaftig nicht gegen den künstlerischen Werth dieser Jordanschen Neuerung sondern erhärtet nur die alte Wahrheit, daß es bei uns in Deutschland den Bühnenleitungen wie dem Theaterpublikum noch immer an feinerem Verständniß für den Reiz der schönen Form mangelt.

Aehnliche Vorzüge in Gehalt und Gestalt wie diese beiden früheren bekunden Jordans Lustspiele aus der jüngsten Zeit: „Graf und Grobschmied" (1881), „Sein Zwillingsbruder" (1883) und „Tausch enttäuscht" (1884), wenngleich sie jene an Feinheit des Gedankens und der künstlerischen Prägung nicht ganz erreichen.

Mit seinem Trauerspiel „Die Witwe des Agis", welches 1858 den zweiten vom König von Bayern ausgesetzten Preis erhielt, betritt Jordan zuerst das Gebiet

des höheren Dramas; denn die vorausgegangenen Schauspiele „Graf Dronte" und „Der falsche Fürst" sind nur belanglose Studien, und zwar längst vergessene — mit Recht vergessene! Anders „Die Witwe des Agis"! Hier sind die Conflikte großartig; hier ist die Grundidee menschlich schön; hier haben die Charaktere Schärfe und Wahrheit; hier ist die Handlung im ganzen consequent durchgeführt, und nur gegen den antiken Stoff, der dem modernen Bewußtsein fern liegt, müssen principielle Einwendungen erhoben werden. Es ist wahr, diese zwischen Pflicht und Neigung, zwischen die Mahnung zur Rache ihres ermordeten Gatten und die Liebe zu Kleomenes gestellte Königin, zu jenem Kleomenes, der ein Sohn des Mörders ist — es ist wahr, diese Königin Kalliste erweckt unsere volle Theilnahme. Es ist ferner wahr, die Umsicht, mit der sich die Handlung einleitet, die Energie, mit der sie fortschreitet, die Erhebung, in die sie ausklingt, diese technische Vollendung in der Führung der Handlung erweckt unsere volle Sympathie — all das ist wahr, aber — was soll uns dieser antike Stoff? Man soll trotz Shakespeare und anderer Größen der Weltlitteratur dergleichen antiquarische Stoffe heute nicht mehr behandeln. Es ist ein künstliches Sichverkleiden in historisches Kostüm, ein Anempfinden des Alterthums, das von einer wahrhaft modernen Poesie, die aus dem Geiste der Zeit herausgewachsen, weit abliegt.

Der Forderung des Modernen wird das zweite Trauerspiel Jordans gerecht, der fünfzehn Jahre später erschienene „Arthur Arden" (1873) — aber dieses dem

gefeierten Charakterdarsteller Friedrich Haase gewidmete Stück steckt ganz im Krassen und Fratzenhaften. In seinem Mittelpunkte steht die Carikatur eines Helden; denn dieser Arden ist ein Beelzebub in Glacéehandschuhen und Cylinder, der den Teufel noch überteufelt und vom Menschen nur den Namen hat — eine Geburt aus Groll und Grille, die mit dem ästhetischen Maaßstabe kaum gemessen werden kann. So ging der „Arthur Arden" denn auch spurlos an Theater- und Lesepublikum vorüber.

Einen großen Erfolg errang Jordan dagegen mit dem nationalen Doppelepos „Die Nibelungen" (1868 bis 1874), einen Erfolg freilich, gegen den ich wiederum, wie bei der „Witwe des Agis", das moderne Bewußtsein in's Feld führen muß; denn dieses Bewußtsein, von dem Jordan im „Demiurgos" und in seiner bisher erwähnten Lyrik ganz beseelt ist, dem er in der „Witwe des Agis" ungetreu wurde und das in „Arthur Arden" nur in verzerrter Gestalt zum Austrag kommt — das moderne Bewußtsein weiß nichts von altrömischen und nichts von altgermanischen Stoffen, von Dichtungen, die ihre Gegenstände aus dem Schutt und Getrümmer längst verschollener Geschichtsperioden mühsam herausgraben, und mag es auch Schutt und Getrümmer unserer eigenen Sage und Geschichte sein; dem modernen Bewußtsein erscheint der Dichter nicht als ein gelehrter Nekromant, der die Geister der Vergangenheit künstlich heraufbeschwört, sondern als ein begeisterter Sprecher der Gegenwart, der kein heiligeres Geschäft kennt, als der Zeit Geheimstes zu verkünden. Was ist uns Modernen die

Edda und die Volsungasage, aus der Jordan seine Nibelungen schöpft? Wodan steht uns nicht näher als Jupiter oder Wischnu, und die Recken und Riesen, die Sänger und Seher der Vorzeit imponiren uns weit weniger als die Helden unserer Schlachtfelder und die Märtyrer der modernen Ueberzeugung. Gottlob, wir sind ein völlig unmythologisches Geschlecht — das Volksepos der Gegenwart, wie die moderne Poesie überhaupt, kann sich einzig und allein auf der granitenen Basis der zeitgenössischen Kultur aufbauen — hier und nirgends anders!

Diese moderne Forderung verkennt Jordan ganz, indem er zu einem Stoffe wie die „Nibelungen" greift, und geradezu wehmüthig berührt es, den hochbedeutenden Dichter nach seinem eigenen Bekenntniß zwanzig Jahre seines Lebens an das Studium des einschlägigen Sagenstoffes und die Neugestaltung unseres Nationalepos setzen zu sehen. Welche Verschwendung einer edlen Kraft an einen längst abgestorbenen Stoff! Wie viel des Schönen vielleicht, mit dem die Jordansche Muse uns hätte beschenken können, blieb um dieses einen Fehlsgriffs willen ungeboren!

Freilich: man könnte die „Nibelungen", wenn man sie vom rein künstlerischen Standpunkte aus betrachtet, — ich lasse diesen Standpunkt aber durchaus nicht gelten — eine dichterische Großthat nennen — und man hat es mehr als einmal gethan. In diesem beschränkten Sinne sind sie in der That eine solche; sie sind in ihrem künstlerischen Bau, in Charakteristik, Gruppirung, in diesem Großen wie in allem Kleinen und Kleinsten der dichte-

rischen Arbeit ein Meisterstück. Die künstlerische Formung ist die größte Seite des Gedichts. Die Architektonik ist eine, ich darf wohl sagen, vollendete. Styl und Compositionslinie haben ein streng episches Gepräge und jene markante Herbigkeit, die der rauhe Stoff erheischt. Diesen „Nibelungen“ lächelte die unerhörte Gunst des Schicksals, daß sie, was den vom Dichter fertig vorgefundenen urgermanischen Stoff betrifft, eine Zeit unmittelbaren Empfindens zur Mutter aber in dem nachdichtenden Poeten den kunstbegabten Sohn einer geistbewußten Menschheitsepoche zum Erzieher und Zuchtmeister hatten, so daß Natur und Cultur in ihnen einen seltenen Bund schließen.

Diese Dichtung Jordans bildet somit in mehr als einer Beziehung einen schroffen Gegensatz zum „Demiurgos“. Dort ein archaistischer Inhalt, der mit dem Geiste der Gegenwart nichts gemein hat — aber in einem künstlerisch vollendeten Gefäße; hier umgekehrt die ganze Zeitepoche, die politische, die geistige, die soziale, als Gegenstand — aber in einer Form, die keine ist. Dort, wie wir sehen werden, die Einkleidung in das kalte strenge Gewand der Alliteration, hier in die bunte Hülle wechselnder Rhythmen und einschmeichelnder Reimklänge. Dort das Ueberwiegen der Handlung, hier das Vorherrschen der Reflexion.

Die Jordansche „Nibelungen“-Epopöe zerfällt in zwei in sich abgeschlossene Heldengedichte, in die „Sigfridsage“ (2 Theile, 1868) und „Hildebrandts Heimkehr“ (2 Theile, 1874), welche, obwohl unabhängig von einander, eine innere Einheit bilden. Die Quellen der

Dichtung fließen, wie bereits erwähnt, in der älteren Edda und dem bekannten Prosaauszuge aus dieser, der Volsungasage, aber auch die jüngere Edda ist mehrfach benutzt worden, und andere Fundorte treten hinzu. Jordan wandte sich bewußt und grundsätzlich zu den frühesten, uns erhalten gebliebenen Ueberlieferungen des Stoffes zurück und übersprang absichtlich das „Nibelungenlied", da er in diesem eine Verwässerung aus der Ritterzeit, eine höfische Verfeinerung der volksthümlichen, im alten Germanenthum wurzelnden Urquellen erblickte. Gerade das Derbe und Vollwüchsige war es wohl, das ihn anzog, und man muß ihm zugestehen: es ist ihm in manchen Partien gelungen, die ungezügelte Elementarkraft des alten Teutonenthums in eine menschlich höhere Sphäre zu erheben, den Stoff zu durchgeistigen, zu adeln und, wie bereits betont, künstlerisch zu formen. Es ist für einen Dichter, wie Jordan, in dem das Jahrhundert wach ist, wahrlich eine schwere Aufgabe, eine kaum durchführbare, ganz unnatürliche, in diesem poetischen Eiertanze nirgends mit der Fußspitze anzustoßen, weder hier einen Anachronismus des Gefühls zu begehen — denn die stahlharte altdeutsche Epik verbietet jede lyrisch weiche Anwandlung — noch dort ein uncontrolirtes modernes Bewußtwerden zu verrathen — denn das akademisch geordnete altgermanische Kostüm darf sich bei diesem Eiertanze ja nirgends verschieben; es könnte sonst ein ganz unheidnisches Bein, eine christliche Schulter irgendwo vorlaut sichtbar werden, und das wäre ein Capitalverbrechen gegen die strikte archivarische Epik.

Jordan hat sich seiner schwierigen Aufgabe mit

vieler künstlerischer Einsicht entledigt. Das quando magnus dormitat Homerus empfindet der Leser nur ein paar mal, z. B. dann, wenn das Klappern der allzu ausgiebig arbeitenden Göttermaschinerie gar zu sehr stört oder wenn das Hineingeheimnissen Darwinscher Anschauungen in die urzeitliche Handlung — sonderbare Grille des Dichters! — uns befremdet. Daneben aber finden wir Stellen von großer Schönheit, von Gluth der Leidenschaft, von Duft der Stimmung, von Schwung der Phantasie. Zu diesen rechne ich in der „Sigfriedsage": die erste Begegnung Sigfrieds mit Brunhild, Sigfrieds letzten Ritt, seinen Abschied von dem Sohne Brunhilds, seine Brautwerbung um Kriemhild, Sigfrieds Tod und ganz besonders die letzte Begegnung der beiden Königinnen und Brunhilds Tod, in „Hildebrands Heimkehr" aber: die Belagerung Drontheims und die Errettung des Königssohnes, Hagens Nachtwache und den Kampf zwischen Hildebrant und Hadubrant.

Die Form der Jordanschen „Nibelungen" ist im Anschluß an das „Hildebrandslied" und den „Heliand" die des freien altdeutschen Verses und, wie bereits angedeutet, der Alliteration. Jordan erklärt den Reim dem Epos für unangemessen, besonders dem altdeutschen, und begründet dies in erster Linie damit, daß der Reimklang stets eine Strophe voraussetze, sei es auch nur eine von zwei Zeilen, daß jede Strophenbildung aber den ungezwungenen Gang hemme, der eine Lebensbedingung des epischen Verses sei. Er ist ferner der Ansicht, daß die Plastik des Ausdrucks, die er mit Recht für ein unerläßliches Erforderniß des Epos hält, nur

durch die Alliteration, nicht aber durch den Reim erreichbar sei. Diese Auffassung hat gewiß viel für sich, aber so allgemein und als Gesetz für die epische Technik hingestellt, schießt sie meines Erachtens weit über's Ziel hinaus. Für die Neubelebung altdeutscher Heldenstoffe, wenn man deren Berechtigung überhaupt gelten läßt, ist die Alliteration ohne Zweifel eine überaus geeignete Form. Gewiß! Denn sie hat das Herbe und Barsche, das Elementare und Wuchtige der Zeit des Reckenthums und ist, ganz wie jene, mehr stoffig als geistig. Aber eine absolute und ausschließliche Form für das Epos der Gegenwart und Zukunft kann die Alliteration, denke ich, schon deßhalb niemals bilden, weil ihr sowohl der Schmelz und Duft der Empfindung wie der feine Hauch des Geistes fehlt, welcher ein charakteristisches Correlat der modernen Kultur ist und gerade im Reim seinen vollen Ausdruck findet.

Dieser Einwand schließt nicht aus, daß die Alliteration in beschränkter, ja sogar in systematischer Anwendung unserer poetischen Sprache zu hohem Schmucke gereicht. Jordan hat sie in seinem Epos mit künstlerischer Bravour in's Feld geführt. Er handhabt sie mit großem Feingefühl und erzielt damit an vielen Stellen eine überraschend schöne Wirkung. Unschön wird sein Vers nur da, wo der Dichter, wie dies einige Male vorkommt, eine Ueberzahl tonloser oder halbbetonter Silben in die Senkung stellt.

Die große Verbreitung und Anerkennung, welche „Die Nibelungen" gefunden, ist eine einigermaßen künstliche; sie ist zu einem großen Theile auf das persönliche

Eintreten Jordans für sein Epos zurückzuführen. Ausgerüstet mit einem herrlichen Baßorgan und fein geschult in der Kunst des Vortrags, hat er jahrelang in allen größeren Städten Deutschlands seine Dichtung durch Recitationen aus dem Gedächtniß — 48 Gesänge von zusammen etwa 33,500 Versen! — zu Gehör gebracht und so den Lorbeeren des Dichters die des Rhapsoden hinzugefügt, ein Wanderapostelthum pro domo, das er 1871 durch eine Reise über den Ocean sogar auf Amerika ausgedehnt.

So wurde das Epos ein fest stehendes Ereigniß der Saisons und dadurch eine Art Modeliebhaberei der sogenannten gebildeten Klassen. Aber damit ist nicht viel erreicht; denn trotz der hingebenden persönlichen Propaganda, welche der Dichter seinem Werke gewidmet, wird dieses auf ein dauerndes Leben im Gedächtnisse der Nation kaum rechnen dürfen. Es ist und bleibt ein archaistisches Erzeugniß. Was nicht aus der Zeit geboren, ist auch nicht für die Zeit geboren, geschweige denn für die Ewigkeit.

Die dritte große Hervorbringung Jordans neben dem „Demiurgos" und den „Nibelungen" ist der zeitgeschichtliche Roman „Die Sebalds" (2 Bd. 1886). Mit ihm wirft der Dichter beides, den Talar des philosophischen Lyrikers wie das heldische Gewaffen des altgermanischen Skalden, ab und zieht — gottlob! — die zeitgemäß zugeschnittenen Kleider des modernen Erzählers an. „Die Sebalds" sind zweifellos diejenige Dichtung Jordans, in welcher der Geist des Jahrhunderts am vollsten und ungetrübtesten zum Ausdruck kommt,

und sie werden sicherlich noch dauern, wenn man über dem „Demiurgos“ und den „Nibelungen“ längst zur Tagesordnung übergegangen ist.

Der Roman versetzt uns mitten hinein in das Leben unserer Tage. Aber es handelt sich in ihm nicht sowohl um die Schilderung äußerlicher romanhafter Vorgänge und die Gestaltung eigenartiger Charaktere wie vielmehr um die überzeugungstreue Darlegung der unsere Tage bewegenden Ideen und ihre konkrete Fassung in ein festumrissenes Zeitbild. Die epische Form wie die epische Fabel dieser zweibändigen Prosadichtung, beides ist gegenüber der Gedankenfracht, welche die Dichtung trägt, nicht viel mehr als bloße Nebensache. Es ist augenscheinlich: worauf es dem Dichter hier in erster Linie ankommt, das ist nicht die bunte Mosaik einer vielfach verschlungenen Handlung, die von Menschen und Schickungen eindrucksvoll bewegt wird, es ist vielmehr der religions- und naturphilosophische Inhalt, dem jene Handlung nur als Gewand, gewissermaßen als Vorwand, dient. Um es kurz zu sagen: Jordans Roman ist die in epischer Form niedergelegte Verkündigung und Verherrlichung jener auf den Darwinismus basirten neuen Weltanschauung, die den ethischen Gehalt des Christenthums mit einem fortgeschrittenen wissenschaftlichen Denken zu verschmelzen strebt. Wir begegnen hier also einer Tendenz, die bei Jordan fast überall vorwaltet. Der Dichter tritt für die natürliche Kosmogonie wie für die Religion der Vernunft und des Gemüths ein und eröffnet uns welt- und zeitüberblickende Fernsichten in die gegenwärtigen und zukünftigen Entwicklungsstadien

einer neuen sittlich-religiösen Auffassung des Lebens und der Dinge. In dieser Tendenz liegt der Kern der Dichtung.

Um solchen Kern aber einem größerem Publikum schmackhaft zu machen, spart der Verfasser kein Mittel dichterischer Erfindung (im ganzen bekanntlich seine schwache Seite!) und pikanter Darstellung. Er verschmäht weder die Puderschachteln und Schminktöpfe der Sensation noch die kleinen Kniffe und Pfiffe der landläufigen Spannung. Die Handlung ist eine bunt bewegte; die Fäden werden mit raffinirter Kunst verschlungen und gelöst, und bei diesem Verschlingen und Lösen fehlt es nicht an feinen und derben, an großen und kleinen Effekten: da haben wir Rettungen aus Todesnöthen, aus der Tiefe einer Gletscherspalte wie aus dem Chaos eines Schiffbruchs; da haben wir Dokumentendiebstahl und Kinderraub; da haben wir Intriguen und Kabalen, Fälschungen und Ueberraschungen, kurz alle Reizmittel zur Erhöhung des Leseappetits. Aber diese Reizmittel werden stets mit Maaß angewandt und immer geadelt.

Die Handlung ist in kurzen Zügen diese: Ulrich Sebald, Hauptpastor an der lutherischen Sebalduskirche in Odenburg, einer der beiden Helden des Romans, ist ein Abkömmling der reichbegüterten gräflichen Familie Sebald, welche sich zur Zeit der Reformation in zwei Linien spaltete, indem beim Uebertritt des Freiherrn Dietleib Sebald zum Protestantismus dieser der erste lutherische Prediger in Odenburg wurde und seine Erbgüter seinem ebenfalls lutherisch gewordenen jüngeren Bruder Ludolf verschrieb, seinem eigenen Geschlecht aber

die Erblichkeit des Pastorates an der Sebalduskirche vorbehielt. Die Descendenz Ludolfs war später zum alten Glauben zurückgetreten, hatte sich aber im Besitz der Familiengüter erhalten, und zwar im Widerspruch mit Dietleibs Verfügung, daß ein Glaubenswechsel der jüngeren Linie den Rückfall jener Güter an den ältern Zweig der Sebalds zur Folge haben sollte. Zwist und Hader hatte lange Jahrzehnte hindurch zwischen beiden Familienzweigen geherrscht, und die Sebalds des Romans zeigen uns eine völlige Entfremdung dieser beiden Zweige. Neben dem Oberpastor Ulrich steht als zweiter Held der Jordanschen Dichtung dessen Bruder Arnulf, ein in Nordamerika lebender Naturforscher. Diese Brüder vertreten die ältere Linie der Familie, während die jüngere ihren Hauptrepräsentanten in dem Grafen Udo und seiner Tochter Hildegard findet. Die Wiedervereinigung dieser beiden Zweige durch die Stadien einer wechselvollen Handlung darzustellen, das ist der Vorwurf des Romans. Höchst bedeutsam ist die Art, wie diese Aufgabe gelöst wird: Ulrich, der philosophisch denkende, aufgeklärte protestantische Theologe auf der einen Seite, Arnulf, der darwinistische Naturforscher auf der andern und Beide im Einklang mit einander, zwischen ihnen aber, in Liebe herüber und hinüber verstrickt, die katholische „Stammcousine" Hildegard, auf welche Beide mit ihren religiösen Anschauungen erziehend, klärend und befreiend einwirken, endlich als dritter Faktor das jüdische Element, die schöne Cäcilie Mendez und — etwas ferner vom Centrum der Handlung — deren Vater, der Banquier — das sind die Gestalten, welche die Idee der

Handlung tragen. Diese Handlung wird ethisch durch die Errichtung des „Neuen Erdenhauses für das Menschenglück“ gekrönt, äußerlich aber durch einen doppelten Ehebund abgeschlossen: der Protestant Ulrich und die getaufte Jüdin Cäcilie werden ein Paar; ebenso der Protestant Arnulf und die Katholikin Hildegard, durch welche letztere Ehe die beiden Linien der Sebalds dauernd vereinigt werden. Als ideales Facit ergiebt sich somit aus dem Roman einerseits die Durchbrechung aller Schranken zwischen den verschiedenen Confessionen wie den gesellschaftlichen Rangklassen, andererseits die Versöhnung des christlichen Glaubens mit der modernen Weltanschauung, wie sie in Ulrich und Arnulf ihre Vertreter findet.

Ich habe bereits betont, daß die Handlung des Romans nicht viel mehr ist als ein Vorwand für den poetischen Vortrag der philosophischen und religiösen Gewissens- und Herzensangelegenheiten des Dichters, und dies erklärt sowohl die glänzenden Vorzüge wie die unvermeidlichen Schwächen der „Sebalds“: diese Jordansche Dichtung ist ein Werk von imposanter Großartigkeit der geistigen Höhen und Tiefen, welche sie erklimmt und in welche sie hinabsteigt; sie ist die Kundgebung eines Idealisten von edelstem Gepräge und zugleich das Gefäß für eine reiche Fülle des Wissens wie des Anschauens auf den verschiedensten Gebieten. Aber leistet sie in der Sphäre des Reingeistigen Großes und Größtes, so kann sie — vielleicht eben deßhalb — als Kunstwerk eine gleiche Höhe der Vollendung nicht erreichen: ganz ähnlich wie im „Demiurgos“, beeinträchtigt

die Abstraktion hier vielfach die konkrete Gestaltung; das Philosophische schwächt das Epische ab; das Gedankliche erdrückt hie und da das Dichterische. So kommt es, daß bei aller geistigen Bedeutung und poetischen Schönheit der „Sebalds" die geschilderten Situationen und das Lokal sich nicht immer zu sinnenfälliger Plastik, die uns vorgeführten Charaktere sich nicht durchgängig zu scharf umrissenen Individualitäten ausprägen, — nicht durchgängig; denn in ihren Einzelheiten läßt die Lokalzeichnung, die augenscheinlich auf die alte Mainstadt Frankfurt hinweist, es an lebensvoller Anschaulichkeit und Treue durchaus nicht fehlen, und die Charaktere — namentlich die satirisch gehaltenen — nehmen sich in diesen und jenen Zügen wie Portraits aus. Die Innerlichkeit ist überwiegend. Aber dieses Ueberwiegen der Innerlichkeit auf Kosten der Gestaltung nach außen hin, dem wir bei Jordan schon wiederholt begegneten, kann bei der durchaus auf den Gedanken gerichteten Eigenart des Dichters des „Demiurgos" kaum überraschen, noch weniger befremden. Die originelle geistige Persönlichkeit Jordans darf nicht nach den Gesetzen der marktläufigen Poetik gemessen werden. Und so meine ich: möge man gegen die „Sebalds" einwenden, was man will, so viel steht fest: sie sind und bleiben eine hochbedeutende litterarische Leistung, meines Ermessens die bedeutendste dieses Dichters überhaupt. Nicht einseitig ästhetisch betrachtet wollen „Die Sebalds" werden, also als bloßes Dichtwerk, nein, sie wollen geistig gewogen werden; man muß sie ansehen als Spiegelbild der wissenschaftlichen und ethischen Strömungen und Strebungen unserer Tage wie als Wegweiser

für die ideellen und culturellen Pfadfindungen der Zukunft, und in dieser Auffassung kommt ihnen die Rangstufe eines epochemachenden Werkes zu; sie sind in jenem großen Tropfenfall der zeitgenössischen litterarischen Produktion, der den Fels unserer socialen und politischen Vorurtheile aushöhlt, ein Tropfen mehr — und zwar ein kräftig fallender.

Neben und zwischen diesen drei Hauptwerken Jordans, dem „Demiurgos", den „Nibelungen" und den „Sebalds", steht im Schaffen des Poeten außer den bereits gewürdigten dramatischen Dichtungen eine Reihe von Erzeugnissen, die ihrem Wesen nach in lyrische und ästhetische Arbeiten, in Uebersetzungswerke und ein religionsphilosophisches Buch zerfallen; sie nehmen, wie die Dramen, in dem dichterischen Inventar Jordans nur eine zweite Stelle hinter jenen drei großen Schöpfungen ein, dürfen aber in einer Darlegung seines geistigen Wirkens nicht unerwähnt bleiben.

Das lyrische Repertoire Jordans, das sich durch die schon erwähnten Sammlungen „Ostdeutschland. Glocke und Kanone" und „Irdische Phantasien" (vereinigt in „Schaum") einleitete, vervollständigte sich später durch „Strophen und Stäbe" (1871) sowie „Andachten" (1877). In „Strophen und Stäbe" bietet uns der Dichter eine bedeutsame Zusammenstellung von Zeit- und Reflexionsgedichten in Reimstrophen und alliterirender Form, von liederartigen und Gelegenheitspoesien, von rhapsodischen Prologen und Epilogen sowie von Nachdichtungen biblischer und brittischer Sujets, während er in „Andachten" ein auf naturwissenschaftlicher Erkenntniß

begründetes Glaubensbekenntniß in schwungvoller lyrischer Form ablegt. Den „Andachten" nahe verwandt ist ein Prosawerk Jordans „Die Erfüllung des Christenthums" (1879), religionsphilosophische Briefe, in denen sein persönliches Verhältniß zu Gott und Welt, zu Kirche und Leben so klar zu Tage liegt, wie kaum an einer andern Stelle seiner Werke. Er ist von dem Dasein Gottes im Sinne des Pantheismus, von einem dem entsprechenden Leben nach dem Tode, von einer Art Auferstehung und der Macht des Gebetes überzeugt; er will jedoch all diese Begriffe über den Staub einer todten Buchstabenexistenz hinaus auf eine Höhe gehoben wissen, in welcher die Wissenschaft des Jahrhunderts, weit entfernt, das Christenthum zu negiren, vielmehr mit diesem einen Bund schließt, aber natürlich einen Bund nicht mit dem dogmatischen Christenthum der Theologen und der Staatskirche sondern mit dem Christenthum als einer weltgeschichtlichen Culturmacht und der Quelle höchster ethischer Heilswahrheiten. „Die Erfüllung des Christenthums" zieht das Facit von Jordans Welt- und Gottanschauung; sie faßt, im Grunde genommen, nur die in des Dichters einzelnen Werken enthaltenen Ausstrahlungen seiner philosophischen und naturwissenschaftlichen Ueberzeugung in einem bewußten Brennpunkte einheitlich zusammen. Es ist dasselbe unausgesetzte Ringen nach Versöhnung von Glauben und Wissen, das schon im „Demiurgos" mächtig ist, das die lyrischen Gedichte erfüllt, das den altgermanischen Prachtbau der „Nibelungen" wie ein fremder Geist in Gestalt Darwinscher Theorien stark anachronistisch durchweht und

in den „Sebalds" seinen vollendetsten Ausdruck und einen epischen Abschluß findet — es ist dasselbe, in dem gesammten Schaffen Jordans pulsirende Ringen nach metaphysischer Wahrheit, dem wir auch in diesen religionsphilosophischen Briefen begegnen.

Mit rein ästhetischen Gegenständen beschäftigen sich die Schriften „Das Kunstgesetz Homer's und die Rhapsodik" (1869), „Der epische Vers der Germanen und sein Stabreim" (1869) und „Epische Briefe" (1876), unter denen namentlich die letzteren sich ein dauerndes Verdienst um die moderne Poetik erworben haben, indem sie die Frage, wann ein Volksepos naturgemäß entstehen kann, scharfsinnig und strikt beantworten und zugleich die inneren Zusammenhänge der Volksepen bei den Indern, Persern, Griechen, Römern und Germanen wie ihre sittliche und volkspädagogische Bedeutung in einer Reihe von wissenschaftlichen Untersuchungen nachweisen. Für das Verständniß Homers trat Jordan außerdem noch mit seinen „Novellen zu Homeros" in Fleckeisens „Jahrbüchern für klassische Philologie" ein. Das allergrößte Verdienst um den unsterblichen Mäoniden hat er sich indessen durch seine Uebersetzungen und Erklärungen der „Odyssee" (1876) und der „Ilias" (1881) erworben. Einen Dichter kann eigentlich nur ein Dichter übertragen. Das gesteigerte Phantasieleben, die künstlerische Intuition, das lebhafte Nachempfindungsvermögen befähigen ihn vor allen Andern zur Ausübung der poetischen Uebertragungskunst. Der Uebersetzer von innerem d. h. von dichterischem Beruf wird das Kleid der Sprache, das der Originaldichter seinem Gebilde umgeworfen, niemals

Falte für Falte ängstlich reproduciren, hier krausen und dort glätten, ganz nach Maßgabe seines Vorbildners — nein, frei und selbstständig wird er nachschaffen, was jener ihm frei und selbstständig vorgeschaffen — eben weil er selbst über eine schöpferische Kraft verfügt. Poetischer Takt ist hier alles; Gesetze können hier nichts ordnen, Paragraphen nichts vorschreiben. Jordan, der sich nach dieser Richtung hin als Meister der Uebersetzungskunst erweist, steht in seinen Uebertragungen immer im Dienste der Schönheit und thut nichts hinter dem Rücken des guten Geschmacks. Er wird außerdem in seiner Verdeutschungsthätigkeit durch eine ungewöhnliche philologische Bildung unterstützt. Er hat seinen Beruf als Uebersetzer nicht nur an Homer sondern auch an Shakespeare's Gedichten (1861) und Dramen (Dingelstedtsche Ausgabe) wie an den bereits erwähnten Tragödien des Sophokles (1862) bewährt und durch Einleitungen zu all diesen Werken sich über seine wissenschaftliche Befähigung zu solchen Arbeiten theoretisch ausgewiesen. Eine feine Seite der Jordanschen Uebersetzungen ist, abgesehen von ihren anderen Vorzügen, die einsichtsvolle Vermeidung aller schulmäßigen Anklänge wie aller gelehrten Zopferei.

Das dichterische Schaffen Wilhelm Jordans ergiebt, wie wir gesehen, eine imposante Summe von Erzeugnissen.

Zwei Hauptrichtungen im Wesen des Dichters sind es, aus denen die eigenartigsten und hervorragendsten unter diesen Erzeugnissen erwachsen sind: das Philosophische bildet in Jordan den einen, das Patriotische den andern Grundzug. Auf diesen doppelten Grund-

vesten ruht sein geistiges und dichterisches Dasein; es ruht philosophisch auf einer durchaus modern naturwissenschaftlichen Weltanschauung: die Einheit der Natur im Sinne der Pantheisten, ihre Entwicklung im Geiste der Darwinschen Theorie ist ein Hauptprincip des Jordanschen Glaubensbekenntnisses — es ruht patriotisch auf der unerschütterlichen Ueberzeugung von der weltgeschichtlichen Sendung unseres Volkes: das Eintreten für die dichterische Verherrlichung und Pflege des deutschnationalen Gedankens ist Jordan ein ethisches Bedürfniß. Philosophisch wie patriotisch aber hält er es für die Aufgabe seiner Dichtung, zwischen dem hinsinkenden Alten und dem heraufsteigenden Neuen eine vermittelnde Stellung einzunehmen.

Das Philosophische und das Patriotische — diese beiden Grundzüge im Wesen Jordans finden in seinen zwei Hauptwerken, dem „Demiurgos" und den „Sebalds", eine einheitliche Verschmelzung und bilden — jeder für sich oder in theilweiser Ergänzung durch den andern — auch in seinen meisten andern Schöpfungen, in den Dramen am wenigsten, die eigentlichen Angel- und Zielpunkte. In den vielgepriesenen „Nibelungen" aber verirrt sich der patriotische Trieb des Dichters auf das unfruchtbare Gebiet archivarischer Studien und archäologischer An- und Nachempfinderei.

Die philosophisch wissenschaftliche Seite seiner Dichtung hat Jordan selbst treffender als irgend ein Anderer gekennzeichnet: „Was die Poesie Goethes in naiver und deßhalb so unnachahmlich bezaubernder Weise zu sein begonnen hat", sagt er in der „Erfüllung des Christen-

thums", „indem sie eine Reihe noch unerforschter Gesetze ahnend vorweg nahm mit der bloßen Anschauung und fast unvermittelt selbstgewissen Naturoffenbarung eines riesigen Genies, das trachtet die meinige zu sein in vollbewußter und allseitiger Durchführung: die Poesie der wissenschaftlichen Erkenntniß."*)

*) Soeben — nach vollendeter Drucklegung der obigen Studie — erschien und ist hier leider nicht mehr zu berücksichtigen: „Zwei Wiegen. Roman in zwei Bänden" von Wilhelm Jordan (Berlin, Grote).

Heinrich Leuthold.

Was Großes auch der Mensch empfinde,
Was er erstrebe, was er finde:
Sein Thun und Denken sind nur Rauch
Im Winde —
Der höchste Ruhm, was ist er auch?
Ein Hauch!

— — — — — — — — —

Wohl dem, der mit den Spielgenossen,
Den Rosen, deren Duft zerflossen,
Sobald der Lenz das Augenlid
Geschlossen,
Im ersten Kuß, beim ersten Lied
Verschied!

(Heinrich Leuthold.)

Unter den modernen Lyrikern der Schweiz sind mir Drei immer besonders typisch erschienen: der Optimist Gottfried Keller, der Pessimist Dranmor (Ferdinand von Schmid) und der Formalist Heinrich Leuthold. Ihrer scharf ausgesprochenen und stark gegensätzlichen Grundstimmung nach darf man die Genannten wohl in gewissem Sinne als Vertreter der drei Hauptfärbungen aller und jeder Lyrik bezeichnen.

Der Lyriker hat keinen anderen Stoff als sein eigenes Ich; das lyrische Ich aber, sofern es auf Bedeutung Anspruch erheben und nicht ein verwässertes und verschwommenes sein will, wird sich immer und mit Naturnothwendigkeit zu einer bestimmt ausgesprochenen Welt- und Lebensanschauung bekennen, es wird sich im großen Parlamente der Geister entweder auf die loyale Rechte des Optimismus oder auf die oppositionelle Linke des Pessimismus zu stellen haben. Oder aber drittens: es wird, „kühl bis an's Herz hinan", auf das neutrale Gebiet des akademischen Indifferentismus flüchten, statt des ethischen ein bloß ästhetisches, ein formales Ideal aufstellen und so immer noch eine beschränkte Bedeutung behaupten können, nie aber eine erste Stelle beanspruchen dürfen. Keller*) wandelt als echter Optimist unablässig wie unter dem blauen Himmel einer sanguinischen Weltanschauung und hofft in dieser besten aller Welten leidenschaftslos und zuversichtlich das Schönste und Rosigste von der Entwicklung der menschlichen Dinge. Die düstere Muse Dranmors, des Pessimisten, brütet dagegen resignirt über den Abgründen der Metaphysik und schleudert zerschmetternde Blitze gegen jede Art von Glaubensdogmen — beide aber kämpfen sie unter der aufklärerischen Fahne des Jahrhunderts, und das Gewicht des Inhalts gilt ihnen in der Dichtung mehr als der Glanz der Form. Anders Leuthold, der ästhetisirende Formalist, mit dem die nachstehenden Darlegungen sich beschäftigen werden!

*) Vergl. die Essays über diesen Dichter in der ersten und der vorliegenden dritten Reihe dieser Charakteristiken!

Das Poetisch-Schöne, oft nur im rein äußerlichen Sinne des schönen Klangs und des ebenmäßigen strophischen Aufbaues, ist ein Hauptziel der Leutholdschen Lyrik, und nichts charakterisirt sie so sehr wie das Streben nach diesem Ziele. Was aber an geistigem Inhalt in dieser schönen Form lebt und athmet, das ist meistens weder groß noch neu, weder an sich bedeutend noch in den Spiegelungen eigenartig, die es in der Seele des Dichters erzeugt. Das formale Interesse überwiegt das innerliche, die Gestalt den Gehalt.

Eine Charakteristik Leutholds zu geben, ist schwer, wie bei allen vorwiegend auf die Form gerichteten Dichtern. Will man aber eine solche entwerfen, so kann es nur in ganz allgemeinen Zügen geschehen, und man wird etwa sagen müssen: es ist der einseitige Kultus des Schönen, der in diesen Gedichten zum Ausdruck kommt; es ist vor allem die Freude an der schönen Erscheinung, am Sinnlich-Schönen, die aus ihnen spricht. Ob dieses Sinnlich-Schöne sich nun subjektiv äußert, indem es in der Musik der Rhythmen und Reime in erster Linie dem Ohre schmeichelt und so sich Selbstzweck wird, oder ob die Tendenz des Dichters sich auf die Feier des Natur- und Kunstschönen richtet und so einen objektiven Kern gewinnt — immer ist es ein vorwiegend ästhetisches Ideal, zu dem sich die Muse Leutholds bekennt und hinter dem das ethische zurücktritt. Wo aber dieses letztere sich in unserem Dichter ausnahmsweise geltend macht, da geschieht es meistens — und das ist neben dem Kultus des Schönen das zweite Merkmal der Leutholdschen Poesie — vom Standpunkte einer radikalen Skepsis aus.

In der Trias der schweizerischen Lyrik: Keller, Dranmor, Leuthold, ist die Entfernung vom Pessimisten Dranmor zum Skeptiker Leuthold nicht allzu groß. Es ist wahr: Dranmor hat metaphysische und religiöse Bedürfnisse; er ringt nach der Erkenntniß der Wahrheit, wenn auch mit negativem Erfolge; Leuthold dagegen kennt diese höchsten Fragen überhaupt nicht — und dieser Unterschied trennt sie. Beiden aber ist eine düstere Auffassung von Menschen und Dingen eigen; beiden fehlt das positive Element einer sich an Konfession oder Tradition anlehnenden Ueberzeugung — und dieses Gleichartige vereint sie. Von Leuthold zu Keller hinüber fehlt dagegen jede Brücke: Skepsis und Optimismus sind unvereinbare Gegensätze, nicht minder wie Pessimismus und Optimismus. Die Konstellation ist also diese: während Keller und Dranmor den Stoff ihrer Dichtung gemein haben, nämlich den ethischen Gedanken, auf diesem gemeinsamen Gebiete aber von den denkbar extremsten Grundstimmungen, der eine von der optimistischen, der andere von der pessimistischen, beherrscht werden und dementsprechend zu den denkbar extremsten Resultaten gelangen, schwebt der ästhetisirende Leuthold zwar annähernd in demselben Stimmungselement wie Dranmor, bildet aber im übrigen als vorwiegend formaler Poet zu jenen beiden mehr sachlichen Dichtern einen entschiedenen Gegensatz.

Das Leben Leutholds, dieses Nebeneinander von Schicksalsungunst und Selbstverschuldung, von ungezügelter Kraft und energieloser Schlaffheit, von idealen Wolkenflügen und derben Ausschreitungen — dieses Leben

spiegelt das Wesen des seltsamen Menschen und Poeten wieder und giebt den Commentar zu mancher Seite der Leutholdschen Dichtung. Es sind schneidige Widersprüche, die sich in der Person des Sängers vom Züricher See verkörpern, aber wie ja im Grunde jeder bedeutende Mensch — ich habe das anderswo schon öfter hervorgehoben — erst durch die Widersprüche, die in ihn gelegt sind, interessant wird und durch die ursächlichen Zusammenhänge solcher Gegensätze, durch ihren Widerstreit und ihre Ausgleichung erst sein scharf individuelles Gepräge erhält — so auch Leuthold.

Als die Hauptquellen zur Biographie des Dichters müssen Jakob Bächtolds treffliche vorwortliche Mittheilungen zu den „Gedichten" (dritte vermehrte Auflage) und die autobiographische Skizze betrachtet werden, welche Leuthold kurz vor seinem Tode dem schweizerischen Litterarhistoriker J. J. Honegger übersandte und deren Inhalt dieser in einem dankenswerthen Aufsatze („Unsere Zeit", zweites Heft von 1880) zur öffentlichen Kenntniß brachte. Beide freilich nicht immer in Einklang stehende Quellen habe ich im Nachstehenden, soweit dasselbe vom äußeren Leben unseres Poeten handelt, benutzt.

Heinrich Leuthold wurde am 9. August 1827 im Dorfe Wetzikon, Kanton Zürich, geboren. Seine Familie stammt aus dem an der Schwyzer Grenze, unweit des Züricher Sees gelegenen Orte Schönenberg. Er empfing somit wie so mancher hervorragende Genius unserer Litteratur und Kunst seine erste geistige Nahrung in den ärmlichen Verhältnissen dörflichen Kleinlebens. Aber eine große Natur umgab ihn schon früh und warf ihre Reflexe in sein junges Gemüth:

Die ewigen Alpen schützen
Dieses Land, und südliche Lüfte buhlen
Um die Buchten.

Vielleicht halfen nicht in letzter Linie diese großen Eindrücke mit, daß er Sorge und Noth, Mißkennung und die engherzigen Anschauungen ruhig ertrug, welche ihn von vornherein umgaben. Bereits in frühester Jugend war in ihm eine unwiderstehliche Neigung zur Poesie wach, und Schiller, Goethe, Lenau und Herwegh waren seine ersten dichterischen Lieblinge und Vorbilder. Völlige geistige Vereinsamung bezeichnet seine Knaben- und ersten Jünglingsjahre, und es beweist nicht wenig Energie, daß er es unter so ungünstigen Verhältnissen vermochte, sich die Vorbildung für den Universitätsbesuch zu erwerben. Aber Mangel an Beharrlichkeit, eine schnell hereinbrechende lähmende Zerfahrenheit, die gerade im entscheidenden Momente eintritt, wo energisches Handeln gefordert wird — diese schwächliche Disposition im Charakter Leutholds, welche oft unberechenbar mitten in eine schon halb siegreiche Kraftentfaltung hineinfiel, wurde ihm mehr als ein Mal zu einem vernichtenden Verhängniß; sie machte sich in ihm schon früh geltend.

Nach allerlei zu Bern, Zürich und Basel betriebenen Studien, die zwischen der Jurisprudenz und der schönen Litteratur haltlos hin- und hertasteten, fand er endlich, 1848 nach Zürich zurückgekehrt, Muße und Ruhe, sich auf die ernste Beschäftigung mit dem Recht zu konzentriren. Aber eben ist er im Begriff, in den Staatsdienst einzutreten, als der Dämon der Unrast und des unstäten Wesens ihn ergreift und ihn ohne geordneten Abschluß seiner

Studien nach Italien treibt. Nach Honegger, welcher sich auf die soeben erwähnten eigenen Aufzeichnungen Leutholds stützt, war es eine ihm von dort aus angetragene „pädagogische Stellung", welche ihn, von Institutionen und Pandekten hinweg, unter den südlichen Himmel versetzte — eine Motivirung seines unvernünftigen Weggangs von Zürich, welche von Bächtold mit der Behauptung in Abrede genommen wird, Leuthold habe „eine pädagogische Stellung weder dort noch sonst je bekleidet". So viel aber steht fest: von diesem plötzlichen Sprung über die Alpen an datirt sein in jedem Sinne halt- und hoffnungsloses Leben, ein Leben, dem er durch Abbruch seiner juristischen Studien alle sichere Basis entzogen, aber freilich auch sein emsiges und hingebendes dichterisches Schaffen, das ihm einen Platz in unserer Litteratur errungen hat.

Er nahm einen längeren Aufenthalt in der französischen Schweiz, Südfrankreich und Italien und war binnen kurzem Meister in der französischen und italienischen Sprache. Neben zahlreichen Uebersetzungen aus beiden Litteraturen entstand in diesen vielleicht glücklichsten Lebensjahren Leutholds eine überaus große Anzahl eigener, meist lyrischer Hervorbringungen, welche gewissermaßen den knospenden Frühling seiner Dichtung bezeichnen, wo alle Blüthen sprangen und alle Feuer der Hoffnung aufflammten. Was Leutholds Art vor allem charakterisirt: ein tiefes Versenktsein in das Geheimniß der Schönheit und eine sinnbestrickende Weichheit des poetischen Ausdrucks, das prägt sich in diesen frühen Liedern bereits eigenthümlich aus.

In Genua verweilte er etwa zwei Jahre, und unweit dieser stolzen Stadt der Säulen und Paläste, in San Girolamo, entstanden 1857 die bezaubernd schönen „Lieder von der Riviera", die mit ihrem südlichen Colorit, ihrer lebensvollen Plastik und ihrem Hauche heißer Liebesglut als ein glänzendes Präludium der formenschwelgenden Leutholdschen Dichtung gelten dürfen. Als ein Präludium! Denn was vor ihnen an Poesie aufkeimte, die an Platen anklingenden Ghaselen, die „vaterländischen Gedichte" und einige Liederstrophen, trägt noch zu sehr den Charakter des Werdenden und Unfertigen und läßt den kennzeichnenden Brustton Leutholdschen Dichtens zu sehr vermissen, als daß man es im Ernst für etwas Anderes ausgeben könnte als für ein versuchsweises Saitenstimmen und Intoniren, dem der volle Einsatz der lyrischen Kraft erst folgen sollte. Die fein gemeißelten und echt künstlerisch gehaltenen „Sonette" (1855 bis 1857) aber sind ihrer Mehrzahl nach vermuthlich ziemlich gleichzeitig mit den „Liedern von der Riviera" entstanden.

Man kann also sagen: mit diesen Liedern hebt die Leutholdsche Lyrik erst eigentlich an. Und es ist in der That ein für dieselbe ungemein charakteristischer Anfang: sie sind schönheitstrunken und rhythmenfroh; damit sind die beiden Grundlinien der ganzen nachfolgenden Leutholdschen Dichtung bereits vorweg angedeutet, und nehmen wir, um das Bild des Eindrucks zu vervollständigen, den starken Stich ins Sinnliche und die unverkennbare Anlehnung an bekannte Muster hinzu, wodurch diese Lieder markirt werden, so haben wir alle Merkmale der

Lyrik Leutholds hier schon beisammen — alle bis auf eines: die geradezu fanatische Skepsis, welche sich in den späteren Gedichten so herbe geltend macht, fehlt diesen von keiner Reflexion zersetzten und noch am frischen Born des Lebens schöpfenden „jungen" Liedern gänzlich. Platen und Heine sind hier die übergewaltigen Vorbilder, welche mit ihrer großartigen Eigenart die kleinere dichterische Persönlichkeit ihres Schülers nahezu erdrücken, und der Einfluß des Ersteren bleibt denn auch bis zum Schluß für das gesammte Schaffen Leutholds maßgebend. Aber neben augenscheinlichen Reminiscenzen finden wir unter den „Liedern von der Riviera" doch auch Strophen von entschiedener Eigenthümlichkeit, wie die nachfolgende einschmeichelnde Situationsmalerei:

Mit schattigem Kastanienwalde
Senkt sich vom Apennin die Schlucht;
Oliven schmücken reich die Halde;
Limonen reifen an der Bucht;
Ein dunkles Kloster ragt zur Seite
Des Wegs, verhüllt mit Blüthenschnee —
Vor uns in ungemeßner Weite,
Ein glatter Spiegel, ruht die See.

Es stört die Welt mit keiner Kunde
Dies reizende Begrabensein;
Wir zählen weder Tag noch Stunde,
Und wie im Traum nur fällt mir ein,
Daß überm Berg dort mit den Pinien
Die Heimat liegt, an der ich hing,
Eh' ich im Frieden dieser Vignen
In deinem Arm verloren ging —

— oder Gedichte von bestrickendem Reiz, wie das Lied „Am Strand" mit seinen melodisch in's Ohr fallenden gleitenden Reimen:

Der Hauch, der die schäumende
Meerfluth erregt,
O wie er das träumende
Herz mir bewegt!
Es wälzen sich Hügel
Von Wogen daher;
O wüchsen mir Flügel,
Ich flög' über Meer!

Einst hört' ich durch tosendes
Branden der Fluth
Zuerst Dein liebkosendes:
„Bist Du mir gut?"
Und denk' ich der Zeiten,
So fühl' ich gerührt
Die klagendsten Saiten
Der Seele berührt.

Schon glühn, über'm dunkelnden
Ufer entfacht,
Hoch oben die funkelnden
Leuchten der Nacht;
Dort strahlt im Gewimmel
Der glänzendste Stern . . .
Doch Du und der Himmel,
Wie seid ihr so fern!

Und welche Musik endlich in dem pikant hingehauchten Seufzer der Liebe:

Es flüstert in den Cypressen
Am verfallenen Gartenthor;
Wie kann, der einst dich besessen,
    Vergessen,
Was er an dir verlor!

Es weht um die Lauben, die düstern,
Wie verhaltene Sehnsucht nach dir . . .
Ich höre ein Grüßen und Flüstern,
So lüstern,
Als wohntest du noch hier.

Die gewissermaßen wie ein leises Echo hinterdrein klingende bloß einfüßige Verszeile (hier die vierte in jeder Strophe) ist — um dies nebenbei zu bemerken — ein bei Leuthold sehr beliebter Kunstgriff, der z. B. in dem Versschema des „Hannibal" wiederkehrt.

Die Tage im Süden, in welchen unter anderem auch umfangreiche Vorarbeiten zu einer Geschichte Genuas entstanden, die leider nur zum kleineren Theil ausgeführt wurden, gehören bei weitem zu Leutholds produktivsten Lebensmomenten, und nur in den ersten siebziger Jahren erlebte er noch einmal eine Periode von ähnlicher Frische und Schaffensfreudigkeit.

Zunächst trat eine entscheidende Wendung in seinem Leben ein. Aus dem Süden in die schweizerische Heimath zurückgekehrt, traf er in Zürich seinen Lehrer und Freund Jakob Burkhardt, der mit Ludwig Seeger und Wilhelm Wackernagel zu den Männern zählt, die während seiner Studienzeit einen nachhaltigen Einfluß auf ihn geübt. Burkhardt nun drang in den der Jurisprudenz völlig Entfremdeten mit dem Rathe, sich dauernd in Deutschland anzusiedeln und sich ganz der Litteratur zu widmen. Leuthold folgte dieser Anregung und nahm schon im Jahre 1857 seinen Wohnsitz in München, wohin der väterliche Freund ihn an Emanuel Geibel empfohlen hatte.

Ehe er sich dessen versah, war der junge Schweizer durch seinen Münchener Protektor in die damals gerade auf der Höhe stehende Dichtergesellschaft der „Krokodile" eingeführt und mußte sich dort den Namen „Alligator" gefallen lassen. Es war eine auserlesene Gesellschaft, in die er sich versetzt sah: außer Geibel bildeten Paul Heyse, Friedrich Bodenstedt, Hermann Lingg, Moritz Carriere, Friedr. Ad. v. Schack, Joseph Viktor v. Scheffel, Felix Dahn, Julius Grosse und Andere die Elite dieser geistigen Tafelrunde. Leuthold war in diesem Kreise schöner Geister sehr bald das Original par excellence. „Seine Reden", so läßt sich Bächtold vernehmen, „pflegten mit Schmeicheleien zu beginnen und mit Grobheiten zu enden; man lachte über beides. Er war der mephistophelische Schalk und hatte die Freiheit der Pritsche. Die Satyre bildete einen Grundzug seines Wesens. Die alten ‚Krokodile' erinnern sich, wie Leuthold bei ihren Festmahlen von Stuhl zu Stuhl ging, um den Fröhlichen irgend einen Dorn in's blühende Fleisch zu setzen. Allein mehr und mehr erlangte der Dämon in ihm das Uebergewicht, und er entfremdete sich manchen wohlmeinenden Freund."

Man sieht, das Sarkastische, Kaustische in Leuthold kam schon in dieser Zeit mehr und mehr zum Durchbruch. Vor allem bezeichnend für seine damalige Stimmung ist das aus dem Jahre 1857 stammende und stark an Platen anklingende, schwungvolle Gedicht „Entsagung":

Fast ward mit jedem Tag, den ich erlebte,
Ein Wunsch, ein Hoffen von mir abgetrennt;
Die Seele, die melodisch einst erbebte,
Ward ein verstimmt, entsaitet Instrument.

Doch wie der Gram, mein täglicher Begleiter,
Mir auch die Stirn gefurcht mit seinem Pflug,
Ich schau' zurück, ein Mann, und lächle heiter;
Verlangend Herz, sei du dir selbst genug!

Zwar ist es nicht das Land der Hottentotten,
Wo einst die Wiege meiner Jugend stand,
Doch theilnahmloser fast als jene Rotten
Empfing mich mein gefeiert Vaterland.
Und dennoch hemm' ich nicht das heiße Lodern
Der Brust, die immer für die Heimat schlug;
Gieb ihr, doch lerne nichts von ihr zu fodern!
Verlangend Herz, sei du dir selbst genug!

O Ruhm, wie lange hab' ich ohn' Ermatten
All meine Sinne nur auf dich gewandt!
Das volle Leben tauscht' ich an den Schatten,
Den ich als wesenlos zu spät erkannt.
Wen einmal nur allmächt'gen Flügelschlages
Die Weihe des Gesangs nach oben trug,
Der kann verschmähn die Kränze eines Tages —
Verlangend Herz, sei du dir selbst genug!

Die Liebe, die mich frühe angezogen
Mit allem Zauber, diese Schmeichlerin,
Sie hat mich um mein bestes Selbst betrogen,
Und meine schönste Jugend nahm sie hin.
Doch Kenntniß auch vom innersten Gemüthe
Verlieh mir dieser liebliche Betrug;
Mir blieb die Frucht; fahr' hin du welke Blüthe!
Verlangend Herz, sei du dir selbst genug!

Wo ist das Glück? Mir ward es nie beschieden,
Und nie hab' ich gebuhlt um seinen Kuß
Und nie gekannt die Weisheit, die zufrieden
Mit träger Ruh' und flüchtigem Genuß.
Sie klebt am Stoff, mir aber wurden Schwingen;
Ihr ward die Lust am Dasein, mir ein Zug
Des Geistes, der einst Odem gab den Dingen —
Verlangend Herz, sei du dir selbst genug!

Sei mir auf's Neu, o Einsamkeit, willkommen!
Du zogst mich groß; durch dich ward ich gesund.
Der Trieb zum Höchsten blieb mir unbenommen.
In deinen Armen wuchern soll mein Pfund.
Weit werf' ich weg das klagende Erinnern
An eine Welt, die mir nur Wunden schlug:
Trag' ich nicht selber eine Welt im Innern?
Verlangend Herz, sei du dir selbst genug!

Der trotzig-selbstbewußte, herb-stolze Refrain dieses Gedichts könnte sehr wohl als Motto der gesammten Leutholdschen Lyrik dienen, die von einem Zuge tiefer Verbitterung, aber auch von allen Symptomen eines seinen eigenen Werth vollauf kennenden, selbstsicheren Herzens erfüllt ist. „Duckst du mich, gut! so trag' ich das Haupt um so höher", ist der Wahlspruch aller kräftigen Naturen; der Mann von Erfolg hat es leicht, bescheiden zu sein, dem verkannten Verdienste aber, das sich nur so obenhin behandelt sieht wie „les autres jeunes hommes", steht es zu, sich den Größen gegenüber, „die keine sind", keck in die Brust zu werfen, und man schließt sicher nicht fehl, wenn man die etwas brüske Positur, die Leuthold in seinen Versen mit Vorliebe annimmt, aus der ihm als Dichter zu Theil gewordenen kühlen Zurückhaltung seiner Beurtheiler und der andauernden Kampfbereitschaft erklärt, zu der ihn der ewige Krieg mit des Lebens Nothdurft zwang.

War er in seinen Studentenjahren darauf angewiesen, durch Ertheilen von Unterricht und durch Bureauarbeiten der gewöhnlichsten Art sich sein Brod zu erwerben, so sah er sich in seinen Münchener Tagen und später fast unausgesetzt genöthigt, durch publicistischen

Frohn- und Herrendienst sein Leben zu fristen, also eine tertiäre Litteratenexistenz zu führen, die wohl zu allem anderen angethan war, nur nicht, ihn innerlich zu befriedigen — ein deutsches Poetenlos von ehedem und leider noch immer von heute! Zu solchen Frohndienstleistungen Leutholds rechne ich nicht seine Aufsätze zur Geschichte und Kritik der neueren französischen Dichtung, auch nicht seine Essays über Viktor Hugo, Brizeux, Sainte-Beuve, Alfred de Musset, August Barbier u. s. w., welche in dem von Paul Heyse geleiteten „Litteraturblatt", der von Moritz Hartmann herausgegebenen „Freya", dem Feuilleton der „Süddeutschen Zeitung" u. s. w. erschienen, wohl aber zähle ich hierzu unbedingt seine zahllosen und stets mit allzu verschwenderischem Einsatze seiner Kraft abgefaßten Kunst- und Theaterkritiken, Bücherbesprechungen, Leitartikel u. dgl. m. Er ergriff diese ihrer Natur nach ephemeren Arbeiten ernst, als handle es sich um Kunstleistungen; er nahm auch das Geringste peinlich, als grübe er es in Marmor. So ging ihm unendlich viel Zeit verloren. Es war ein trauriges Dilemma: Ruhmesdurstig, künstlerisch zartfühlig und dichterisch hochgestimmt, wie Leuthold von Natur war, gerieth er durch dieses unnatürliche fortwährende Hinabdrücken und peinlich zwangsmäßige Niederhalten seines bedeutenden Könnens — es konnte gar nicht anders sein — in einen Conflikt mit sich selbst, der seine feine Seele tief verstimmen mußte. Er sah sich zu einem subalternen Inkognito des Talentes verurtheilt, das ihm nur zweimal glänzend zu durchbrechen gestattet war, einmal, als er sich an dem von Emanuel Geibel heraus-

gegebenen „Münchener Dichterbuch" mit einer Reihe formvollendeter Gedichte betheiligen durfte, das andere Mal, als Dieser gemeinsam mit ihm die prächtigen „Fünf Bücher französischer Lyrik" herausgab, Dichtungen aus dem Zeitalter der Revolution bis auf unsere Tage, deren Auswahl und Uebersetzung zum größten Theil von Leuthold (nicht von Geibel) herrührte und deren Verdeutschungen der Mehrzahl nach in jenen oben erwähnten glücklichen Tagen an der Riviera entstanden waren. Durch diese beiden Veröffentlichungen hatte er sich unter den Auspicien Geibels aufs rühmlichste in die Litteratur eingeführt. Das war im Jahre 1862, in einem Momente, der abermals einen Wendepunkt im Leben des so vielfach Heimgesuchten bedeutet.

Leuthold hatte die Jahre von 1857 bis 1862 unter idealem Ringen nach dem Lorbeer der Dichtung und höchst prosaischen Kämpfen um die materielle Existenz in München hingebracht. Als Drittes war der Drang nach Befriedigung seiner politischen Bedürfnisse hinzugetreten; denn er war eine viel politischere Natur, als dies aus seinen Dichtungen hervorgeht, und scheint über ein scharfes und selbstständiges Urtheil in Sachen der Politik verfügt zu haben. Sein besonderes Interesse erregte die in diese Jahre fallende Gründung des „Nationalvereins" (1859) und die derselben vorangehende wie ihr folgende politische Bewegung. Die Ideen, aus denen diese Bewegung hervorgegangen, waren durchaus nach dem Herzen Leutholds, der als Publicist bis an sein Ende mit ausdauernder Treue auf der Seite des Liberalismus gestanden.

Es war daher begreiflich, daß, als im Jahre 1860 das erste größere süddeutsche Organ dieser Richtung in's Leben trat, die später zu allgemeiner Bedeutung gelangte „Süddeutsche Zeitung", er sich daran mit besonders warmem Eifer betheiligte. Während der gesinnungstüchtige wackere Karl Brater als Begründer des Blattes die Chefredaktion übernahm, war unser Schweizer einer der fleißigsten und regsten Mitarbeiter und abwechselnd mit seinem geistvollen Freunde Adolf Wilbrandt thätiger Redacteur des Feuilletons. Der Wendepunkt in Leutholds Leben nun, von dem ich soeben gesprochen, trat 1862 ein, als die „Süddeutsche Zeitung" unter gleichzeitiger Verschmelzung mit der „Zeit" nach Frankfurt übersiedelte. Leuthold folgte dem Blatte an den Main, um dort eine Rubrik des Auslandes im politischen Theile, besonders aber die Redaktion des Feuilletons fortzuführen, und wurde so seinen Münchener Kreisen entrückt, freilich nur auf einige Jahre.

Das Plötzliche, Unvermittelte in den Entschlüssen Leutholds, das in erster Linie wohl als eine Folge des Nervös-Gewaltthätigen und Krankhaft-Unstäten in seinem Charakter betrachtet werden muß, machte sich nach nur kurzem Aufenthalte unseres Dichter-Politikers in Frankfurt abermals empfindlich geltend und diesmal in tragischer Weise. Nachdem er in früheren Jahren bereits zwei Brüder durch schwere Unglücksfälle verloren und dadurch schmerzlich berührt worden war, starb — als wäre das Fatum unabwendbar — gegen Ende des Jahres 1862, da Leuthold sich kaum erst in Frankfurt eingelebt, sein Stiefbruder Gotthilf Stößel, der letzte

und jüngste im Kreise seiner Brüder, in Folge einer bei einem nächtlichen Exceß zu München erhaltenen Verwundung. Dieser Schlag traf den vielgehetzten Mann vernichtend.

Wie war mein Bruder jung und schön, wie stolz der Glieder schlanker Bau!
Verschwendrisch zollte er im Kampf dem Schwert den schuldigen Tribut;
Er nahte seinen Freunden gern, wenn ihn das Schicksal reich begabt,
Und schlich sich scheu von ihnen weg, war er entblößt und arm an Gut —

sang er dem Heimgegangenen in dem vierzehnten Ghasel (unter Anknüpfung an ein arabisches Motiv) nach. Es war, als käme eine Ahnung über ihn, daß auch er, der letzte noch übrige von vier Brüdern, einem gleich verhängnißvollen Schicksale erliegen solle wie jene, und sicher beschleunigte er durch eine hier wie auch sonst in seinem Leben allzu heftig aufflammende Erregtheit sein später so tragisch hereinbrechendes Geschick.

Leuthold hatte diesen Bruder leidenschaftlich geliebt. Er gerieth in einen unnatürlichen Taumel des Schmerzes, verlor das innere Gleichgewicht, kam ganz wie aus den Fugen. Plötzlich, als sei ihm mit dem geliebten Bruder die ganze Welt versunken, gab er seine Stellung an der „Süddeutschen Zeitung" auf und wanderte, als müsse er den heißen Schmerz in Wind und Sturm kühlen, ein zweiter Hölderlin, mitten in der Winterkälte durch Eis und Schnee in seine Heimath. Das historische Heimweh der Schweizer hatte ihn mit dämonischer Gewalt ergriffen.

So war er auf einmal brodlos geworden — durch eigene Wahl. Wer erinnert sich angesichts dieser Gefangenschaft in der Gewalt des Augenblicks nicht jener Tage von Zürich, wo der unstäte Jüngling mit einem Mal seine juristischen Studien abbrach und in Italien und Südfrankreich ein auf nichts gestelltes Poetenleben begann? Die elementare Kraft des Plötzlichen in seinen Entschlüssen hatte immer eine verhängnißvolle Macht über Leuthold. Aber nicht nur seine publicistische Carriere verscherzte er durch seinen schnellen Aufbruch nach der Schweiz, die gefährliche Fußreise zur Winterszeit hatte noch eine andere schlimme Folge für ihn: die unvermeidliche Erkältung brachte eine Lungenkrankheit zum Ausbruch, zu welcher der Keim vermuthlich schon lange in ihm gelegen und von der er niemals wieder genesen. Seine Leidensjahre huben an.

Obwohl krank, machte Leuthold im December 1864 einen Versuch, seine publicistische Carriere wieder aufzunehmen. Er trat in die Redaktion der damals soeben gegründeten „Schwäbischen Zeitung" in Stuttgart, eines national-fortschrittlichen Blattes, schied aber bereits nach drei Monaten aus der ihm wenig sympathischen Stellung aus. Im Winter 1865 nahm er nach einjährigem Aufenthalte in Schwaben wiederum seinen Wohnsitz in München und brachte dorthin außer der innig und dauernd geknüpften Freundschaft mit Moritz Hartmann nicht viele erfreuliche Erinnerungen aus Stuttgart heim.

Die mit dem Jahre 1865 anhebende letzte Münchener Periode Leutholds bildet im Buche dieses trüben Lebens vielleicht das allertrübste Capitel. In absoluter Zurück-

gezogenheit führte er, nach Bächtolds Mittheilungen, ein Dasein, das zwischen dem Streben nach höchsten Kunstleistungen und wenig noblen gesellschaftlichen Gewohnheiten, zwischen stolzen Pegasusritten und den allerbanalsten Ausschreitungen eines ungeordneten Lebenswandels sehr unerquicklich hin und her schwankt, hierin den tiefen Riß seiner zwiespältigen Natur peinlicher als je zuvor bekundend. Das Bedauerlichste dabei aber scheint gewesen zu sein, daß der hier so nöthige ordnende und versöhnende Ausgleich von außen her ganz unmöglich geworden, da der wohl in Folge seines zunehmenden Lungenleidens zurückstoßend und schroff gewordene Poet „alte gute Freundschaften gänzlich verscherzte". Die Höhepunkte des dichterischen Schaffens dieser letzten Münchener Jahre werden durch die epische Dichtung „Penthesileia" und die Rhapsodien „Hannibal", zwei Schöpfungen, die aus tiefem Studium der antiken Klassiker, namentlich des Homer, hervorgegangen, sowie durch den reichen lyrischen Spätsommer bezeichnet, den Leutholds Muse in den ersten siebziger Jahren erlebte.

Außer den Gedichten aus der glücklichen Zeit seines Liederfrühlings an der Riviera blühten ihm poetische Erzeugnisse niemals so reich und üppig auf wie in den Tagen deutscher Erhebung und deutschen Ruhms. Allerdings liegen die meisten der damals entstandenen Gedichte ihrem Inhalte nach von der Politik und den öffentlichen Angelegenheiten überhaupt ziemlich weit ab, aber die kriegerischen Ereignisse und vaterländischen Errungenschaften fanden in dem durchaus deutsch schlagenden Schweizerherzen Leutholds doch einen starken Nachhall,

und eine Reihe dichterischer Produkte legt hierfür beredtes Zeugniß ab, namentlich auch eine Anzahl sapphischer und alcäischer Oden von politischem und zeitgeschichtlichem Inhalt. Schwungvoll und in der gedrungenen Weise Platens ertönt die Apostrophe an Deutschland:

Reine Freude schwellt mir das Herz, gedenk' ich
Deines Schlachtenruhms und des stolzen Aufschwungs
Deiner Völker, wiedergebornes, starkes
Einiges Deutschland!

Mag im Glanze künftiger Machtentfaltung
Dir ein Gott die Tugenden stets bewahren,
Die dich groß vor anderen machen, Volk der
Dichter und Denker:

Keusche, unbestechliche Wahrheitsliebe,
Die das Eigne prüft und auch Fremdes achtet,
Hoher Sinn und sicheres Maaß, die schönsten
Zierden der Thatkraft.

Nicht zu blenden, sondern als Leuchte trage
Deiner Bildung Fackel voran der Menschheit;
Führ' das Richtschwert, aber dem Schwert geselle
Stets sich die Wage!

So auf's neue nimm in der Weltgeschichte
Deine Stelle, walte des Amts mit Würde,
Und den mühsalduldenden Völkern sichre
Frieden und Freiheit!

Diese Ode darf als eines der schönsten Dokumente für den warmen deutschen Patriotismus Leutholds gelten, und es ist ein trostreicher, erfreulicher Gedanke, daß der Dichter, dem so Schweres vorbehalten war, die große Zeit von 1870 und 1871 noch mit frischer, ungebrochener

Begeisterungsfähigkeit durchleben durfte. Bald genug kam dann die Schlußkatastrophe, jäh und finster. Dieses wohl in der Anlage von vornherein kranke Leben, äußerlich durch Leiden und zum Theil selbstverschuldete Noth gefährdet, innerlich durch hypochondrische Disposition und unbefriedigten Ehrgeiz zerklüftet, sollte ein tragisches Ende nehmen.

Die durch Honegger mitgetheilte autobiographische Skizze Leutholds bricht mit dem Jahre 1875 ab. Was der gequälte Münchener Philoktet dann noch zu erdulden hatte, war tiefes grausiges Elend —

Zwar, wie es verschiedene Planzen hat
Im deutschen Dichtergarten,
So giebt es — bist du lebenssatt —
Auch verschiedene Todesarten —

hatte er 1870 bitter gesungen. Seine „Todesart" war eine der denkbar grausamsten: zu dem Brust- und Nervenleiden gesellte sich eine Gehirnerweichung, welche Anfälle von Tobsucht in ihrem Gefolge hatte. Die Unterbringung des Gebrochenen in einem Asyl war unerläßlich nothwendig. So wurde er denn im August 1877 der Irrenheilanstalt Burghölzli bei Zürich übergeben, vor deren Fenstern der tiefblaue See liegt mit dem leuchtenden Rund der Alpen im Hintergrunde. Der arme Kranke vermochte sich dieses herzbestrickenden Landschaftsbildes nicht mehr zu freuen. Was mit Tobsucht begonnen, schwächte sich mehr und mehr in blöden Stumpfsinn ab. Es lag in der Tiefe von Leutholds Seele wie schwerer Flugsand, aus dem nichts mehr sproßte — kein Grün

der Empfindung, kein knospentreibender Gedanke. Er war geistig todt.

Nun war es eine grausame Ironie des Schicksals, daß der Mann, der im Leben mit so heißem Sehnen nach den Kränzen des Ruhmes gerungen aber, gehemmt durch die eigene unglückliche Organisation, nicht die Energie gefunden, mehr als nur zerstreute Blätter seiner Poesie in die Welt hinauszusenden — es war eine harte Ironie, daß dieser Mann bereits in ewiger geistiger Nacht schmachtete, als seine Freunde sich anschickten, einen Band seiner „Gedichte" zusammenzustellen und zu veröffentlichen. Dieser Band, herausgegeben von Jakob Bächtold, erschien 1879 (Frauenfeld, J. Huber) und liegt augenblicklich (1887) in dritter vermehrter Auflage mit dem Porträt des Dichters und den oben erwähnten vorwortlichen Mittheilungen des Herausgebers vor. Das ist auch ein Dichterloos — ein tragisches!

Und Leuthold erfuhr von dem Erscheinen seiner Geisteskinder? Es ist ergreifend zu lesen, was Bächtold hierüber schreibt: „Die mittlerweile erschienenen Gedichte nahm er mit Ingrimm auf, da der berühmte Stuttgarter Greif auf dem Titelblatte fehlte. Nach und nach wurde ihm das Bändchen werther, und er trug es, sorgfältig in viele Zeitungsblätter gewickelt, mit sich herum. Unendlich rührend anzuhören war es, wenn er ein altes Lied vor sich hinsummte, häufig — man brauchte ihm nur den ersten Vers anzusagen — im vollen Bewußtsein seines Elendes das einschmeichelnde Ghasel:

Nach Westen zieht der Wind dahin,
Er säuselt lau und lind dahin,

Er folgt dem blauen Strome wohl
Und flieht zu meinem Kind dahin —
Bring' meinen Thränenregen ihr
Und einen Gruß geschwind dahin!
Ach, Wolken kommen trüb daher —
Die schönen Tage sind dahin." —"

So Bächtold!

Auch das bereits erwähnte vierzehnte Ghasel, das sich auf seinen unglücklichen Bruder bezieht, wußte der Kranke im Wahnsinn noch aus dem Gedächtnisse herzusagen; er fragte immer, ob nicht Gotthilf ein schöner Name sei. Wenn man zustimmte, ging es einen Augenblick wie ein strahlender Maitag über sein Antlitz.

Er starb am 1. Juli 1879 und wurde am 3. desselben Monats auf dem Friedhof der Rehalp begraben, zu welcher der Züricher See aus der Tiefe heraufschimmert, des Dichters Heimathsee, den einst sein Lied gefeiert:

Nach langer Trennung kehr' ich aus fremdem Land,
Das Weh der Sehnsucht stillend, zu dir zurück
Und grüß' euch all, ihr wohlbekannten,
Wellenumplauderten Fruchtgelände!

Wie einst den Knaben lacht ihr noch heut mich an,
Dorfreiche Ufer, rebenumlaubte Höhn . . .
Fernhin, wie alles Große einsam,
Ragt ihr zum Himmel, ihr ew'gen Alpen!

Der erschütternde Ausgang dieses Lebens wirft einen versöhnenden Glanz über die Mängel und Irrthümer, denen es, wie alles Irdische, unterworfen war. Ueber dem geschlossenen Grabe des vom Schicksal so schwer

Betroffenen wird man dessen dichterische Leistungen um so unpartheiischer zu prüfen vermögen.

Was den Leutholdschen „Gedichten" gegenüber zunächst ins Auge springt, das ist die universelle Mannigfaltigkeit der angeschlagenen Töne und Formen. Beide sind oft von bestrickendem Reiz, am bestrickendsten vielleicht im einfachen Liede und besonders da, wo schmelzende Wehmuth um ein versunkenes Glück mit der Klage um menschliches Leid zusammentönt, Persönliches mit Allgemeinem, wie in dem traurig-schönen Liede „Sehnsucht":

Was weckst du mich auf in der thauigen Nacht,
Du sehnsuchtflötende Nachtigall?
Nun ist mit deinem melodischen Schall
Auch ein Wiederhall
Vergangenen Glücks erwacht.

Wie heute schlugst du im Lindenbaum . . .
Ich herzte und küßte mein rosiges Kind;
Die Saiten der Liebe erbebten gelind
Wie Harfen im Wind . . .
O, seliger Maientraum!

— — — — — — — — — — — —

O Nachtigall, flötend im Lindenbaum!
Der Frühling vergeht und die trügende Gunst
Der Götter. . . Was soll uns die fröhliche Kunst?
Die Liebe ist Dunst
Und das flüchtige Leben ein Traum.

Die ganze Kette der Empfindungen vom Aufjauchzen seligen Jugendglücks bis zur resignirenden Trauer des Weltschmerzes wird hier in ergreifenden Tönen durchlaufen. Und neben diesen rein elegischen Klängen zar-

testen Gemüthslebens stehen in der Sammlung Leutholdscher Lyrik volksthümliche Gedichte, wie das „Trinklied eines fahrenden Landsknechts" oder kecke Liebeslieder, wie das wilde „Eglantine". An mannichfach gefärbte Ghaselen im Style Platens und edel gebaute Sonette im Geiste Geibels aber schließen sich stimmungsvoll hingehauchte Gedichte, wie das duftige:

Die Kapelle am Strande.

Langsam und kaum vernehmbar theilt
Die wellenlose Fluth der Kiel;
In meiner Seele zittert nach
Der Ton aus einem Saitenspiel.

Horch! Dieser sanft gedämpfte Laut,
Der Erd' und Himmel mild versöhnt . . .
Das Abendläuten ist's, das fern
Von der Kapelle niedertönt.

Bescheiden von dem Felsgrund sieht
Sie über's Meer, so endlos weit;
So schauet wohl ein fromm Gemüth
Hinüber in die Ewigkeit —

— oder wie das halb wehmüthige:

Ob dieses Waldbachs lautem Tosen
Weit überhängend ragt ein Ast,
Hinstreuend seine duft'ge Last
Von aufgeblühten Heckenrosen.

Mir ist, vor meiner Seele stünde
Die Jugendzeit, da diesem Bach
Mein Leben glich, das nun gemach
Hinfließt durch stille Wiesengründe.

Damals war es ein wildes Schäumen;
Unstät zerriß ich jedes Band . . .
Manch stilles Glück sah ich am Strand,
Ach, und vermochte nicht zu säumen!

Jedoch zuweilen, sehnsuchtstrunken,
Hinströmend ihren süßen Hauch,
Sind aufgeblühte Rosen auch
An meine junge Brust gesunken.

Mit so weichen Melodien wechseln wiederum dichterische Manifestationen stolzen Mannesbewußtseins und Hymnen voll einfacher Größe der Entsagung oder stachliche Epigramme und herbe Sprüche oder endlich bittere weltverachtende Mahnungen eines vornehmen Duldergeistes:

Richte dich empor, in strammer
Haltung schlage deine Klinge!
Kämpfe, tobe . . . aber singe
Nicht in solchem Katzenjammer!

Hast du allzu tief die Sorgen
Und die Noth der Zeit empfunden,
O, so halte deine Wunden
Vor dem Spott der Welt verborgen!

Ihrem schadenfrohen Blicke
Zeige deine ganze Würde!
Wird dir allzu schwer die Bürde
Und erliegst du dem Geschicke:

Biete deine Brust, die bloße,
Trotzend ihrem Hohngelächter,
Als ein eleganter Fechter
Stolz und schön dem Todesstoße!

So ruft Leuthold, die Welt verachtend, aus — und ein ander Mal:

Greift zum Becher und laßt das Schelten!
Die Welt ist blind! . .
Sie frägt, was die Menschen gelten,
Nicht, was sie sind.

Uns aber laßt zechen . . . und krönen
Mit Laubgewind
Die Stirnen, die noch dem Schönen
Ergeben sind!

Und bei den Posaunenstößen,
Die eitel Wind,
Laßt uns lachen über Größen,
Die keine sind!

Das sind zwei Beispiele dieses Genres für viele. Und während endlich die Romanze in der Sammlung mit nur drei Stücken (zwei nach dem Muster Heines, eines im Geschmacke Platens) vertreten ist, läßt die hochgestimmte Ode ihren kräftig erdröhnenden Schritt häufig genug erschallen, wobei es für die nur selten wahrhaft leidenschaftlich bewegte Muse Leutholds bezeichnend ist, daß das alcäische Maaß bloß einmal vorkommt, asklepiadeïsche und sapphische Strophen aber die Regel bilden.

Und weiß Leuthold das dreifache Gebiet der Lyrik, das der Empfindung, das der Reflexion und das der Anschauung, erschöpfend auszufüllen und mit immer neuen Formen zu bevölkern, von den Uebersetzungen aus fremden Zungen, die seine Sprachvirtuosität in besonders hohem Maaße zeigen, gar nicht zu sprechen, so steht ihm der breite Wurf und die stolze Wucht epischen Styls nicht minder zu Gebot.

Wir besitzen in den „Gedichten" zwei epische Schöpfungen Leutholds: „Penthesileia, ein Epos in zwölf Gesängen" und das Rhapsodienfragment „Hannibal". „Penthesileia" ist im wahren Sinne des Wortes ein Herzenskind Leutholds. Sagt er doch selbst in der von Honegger benutzten autobiographischen Skizze über diese Dichtung: „Eine Arbeit, die für mich ganz Genuß war und die mich wie keine andere gewissermaßen in einem steten poetischen Rausche erhielt!"

Sie nimmt einen hohen Flug, diese epische Verherrlichung der einst von Heinrich von Kleist dramatisch gefeierten Amazonenkönigin. Freilich ist die Dichtung durch und durch akademisch, und zwar im Stoff wie in der Behandlung. Was ist uns Modernen die kriegerische Tochter des Ares und der Otrera, die den bedrängten Trojanern zu Hülfe heranzieht? Sieht man aber von diesem akademischen Inhalte ab und mißt das Epos bloß ästhetisch, so muß man es, schon der vollendeten Form wegen, eines der schönsten Blätter im Dichterkranze Leutholds nennen. Wie stolz in der eigenthümlichen Strophe, deren sich die Dichtung bedient, ertönt gleich der Eingang!

Gefallen war Hektor, der strahlende Held;
Kein Schlachtruf erscholl mehr im offenen Feld;
In Hofburg und Stadt
Wehklagten die Troer und weinten sich satt.

Da kamen, zum männervertilgenden Streit
Auf's Neu die Verzagten zu führen bereit,
Vom Pontos daher
Zwölf kriegrische Jungfrau'n mit Bogen und Speer.

Die Leiber umschloß thermodontische Tracht,
Und wiehernde Renner bestieg die zur Schlacht
Verlangende Schaar,
Begierig nach Ruhm und gewöhnt an Gefahr.

Die goldene Mähne des Helmes umwallt
Den Nacken der Fürstin, die schlanke Gestalt
Im Panzer von Erz,
Und Kampflust erfüllt ihr das freudige Herz.

Noch pflegen die Alten des Raths im Palast,
Da mahnt sie und mustert die Reihen in Hast
Und tummelt, schon längst
Des Aufbruchs gewärtig, den thrakischen Hengst.

Nun wälzt sich die Menge durch's skäische Thor;
Aus Allen strahlt Penthesileia hervor,
Der Artemis gleich
Voll Anmuth und Liebreiz, doch furchtbar zugleich.

Hatte Leuthold in der „Penthesileia" einen heroischen Stoff kühn ergriffen und großartig durchgeführt, so gilt dasselbe von dem leider unvollendet gebliebenen Rhapsodiencyklus „Hannibal". Die „Gedichte" enthalten nur die zwei Abschnitte „Mago" und „Vor Capua", aber diese Proben aus dem unvollendeten Cyklus genügen, um zu zeigen, daß es den in freier Breite entworfenen Völkertableaus dieses „Hannibal" nicht an einem imposanten historischen Zuge und jener Plastik des groß erfaßten Geschichtsbildes fehlt, welche in unsern Tagen namentlich in der Lyrik des unvergleichlichen Hermann Lingg einen monumentalen Ausdruck gewonnen hat.

Wenn Leuthold sein Gemälde vom Lager vor Capua mit den Worten schließt:

Getreide, Oel, Getränke,
Thunfische aus dem Meer
Und selt'ne Gastgeschenke
Schickt Capua dem Heer,
Und, auf dem Haupt Amphoren,
Mit Leibern schlank und braun,
Im Tanzschritt nahn, wie Horen
    Den Thoren
Des Lagers schöne Frau'n.

Als hielten Mars in Lauben
Der Kypris Arme fest,
Als bauten ihre Tauben
In seinem Helm das Nest,
So schwieg des Krieges Schrecken . . .
Zuweilen nur gelind
Schlugen in Myrthenhecken
    Die Becken
Und Waffen an im Wind —

so ist das ein zugleich farbiges und lebensvolles Malen in Rhythmen, wie es nur ein Meister der Kunst vollbringen kann. — — —

Ueberblicken wir schließlich die Leutholdsche Dichtung in ihrer Ganzheit — wie werden wir sie charakterisiren, wie ihren Kern aus der Hülle herausschälen?

Im wesentlichen kann ich zur Beantwortung dieser Frage nur wiederholen, was ich in der einleitenden Parallele zwischen Keller und Dranmor einerseits und Leuthold andererseits zur Charakterisirung des Letzteren gesagt habe. Ich habe dort von einem hingebenden Schönheitskultus und einer skeptischen Welt- und Lebensanschauung als den beiden Grundzügen im dichterischen Naturell Leutholds gesprochen. Die obigen Darlegungen

werden in ihrem Fortgange diese einleitende Behauptung mehrfach bestätigt haben, und wer in den „Gedichten" nachforscht, wird Schritt für Schritt auf weitere Belege für meine Auffassung stoßen.

Was nun zunächst das Schönheitsideal Leutholds betrifft — um hier das im Eingange Aufgestellte einigermaßen auszuführen —, so spricht es sich nahezu ausnahmslos in jenem einseitigen Wohlgefallen an der bloß äußeren schönen Erscheinung aus, von dem ich oben schon geredet; die Schönheit, wie Leuthold sie feiert, weiß nichts von ihrer edleren Schwester, der Sittlichkeit. Er hat keine ethischen Bedürfnisse, aber auch keine elementare Leidenschaft; seine Sinnlichkeit, fern von aller Naivetät, bekundet stets ein gewisses bewußt akademisches Maaß; immer und immer ist es, wie bereits gesagt, ein vorwiegend ästhetisches Empfinden, das ihn beherrscht, und nach dieser Seite hin ist sein Verhältniß zur Frauenschönheit besonders charakteristisch.

Einer Italienerin widmet er die folgenden Trochäen:

Nach dem Takte fremder Lieder
Schwebst du lieblich hin im Tanz;
Dieser Rhythmus deiner Glieder
Fesselt meine Sinne ganz.

Diese Locken, diese dunkeln,
Dieser Ausdruck, diese Kraft,
Und im Auge dieses Funkeln
Einer trunknen Leidenschaft!

Aber Maaß und Anmuth zügeln
Jeden Wunsch; er schweigt besiegt,
Wo die Schönheit sich auf Flügeln
Ihres eignen Wohllauts wiegt.

Geradezu eine Entthronung der Sittlichkeit zu Gunsten der Schönheit aber enthält die nachstehende für Leuthold typische Verherrlichung des Hetärenthums:

Auf eine Todte.

Ha! dieser Reize reicher Ueberfluß
Ist schon so frühe in den Staub gesunken!
Es hat der kalte Tod mit seinem Kuß
Schon deiner Seele heißen Wein getrunken.

Noch einmal seh ich diesen Körper an,
Halb voll Bewundrung, halb voll stummer Rührung,
Den die Natur verschwendrisch angethan
Mit jeder Schönheit weiblicher Verführung.

Die Welt tritt zischelnd an den Todtenschrein
Und wirft, gebläht von stummem Eigenruhme,
Herzlos auf die Gefall'ne Stein um Stein,
Verhöhnend die so früh geknickte Blume.

Ich aber starr' auf diesen Tempel hin,
Der, lang entweiht, verfallen der Vernichtung,
Und um den Leib der schönen Sünderin
Werf' ich den Purpurmantel meiner Dichtung.

Aehnlichen Gedanken leihen endlich die viel feiner empfundenen Verse „An Thaïs" Ausdruck, und das „Entnervt vom Kuß der Frauen", das die Schlußdissonanz der beiden Lieder „Auf den Tod eines jungen Dichters" bildet —

Manchen, der — noch jung an Jahren —
Jede Gunst des Glücks erfuhr,
Sah ich welk, mit grauen Haaren,
Und das Eine blieb ihm nur:

Auf ein Leben ohne Thaten
Tief beschämt zurückzuschauen . . .
Müd', enttäuscht, verkannt, verrathen
Und entnervt vom Kuß der Frauen

— dieses „Entnervt" ist ein hervorstechendes Mischtheil der Leutholdschen Erotik, welche, namentlich in der späteren Zeit, mehrfach etwas vom Hautgout des Ueberreifen bekundet.

Vom Ueberreifen und Blasirten zum Skeptischen ist aber überall nur ein Schritt — oder umgekehrt: vom Skeptischen zum Blasirten — oder, wenn man will: beides steht im Verhältniß der Wechselwirkung. Wer kann die Fäden, welche herüber und hinüber führen, hier in ihren vielfachen Verschlingungen verfolgen, wer sie entwirren? Genug, wie die eigentliche Lyrik Leutholds von der einseitigen Verherrlichung des Schönen ausgeht — man denke an die „Lieder von der Riviera"! — um sehr bald in's Ueppige und Herbe zu fallen, so nehmen seine mehr reflektirten Gedichte, zumal seine Oden, Ghaselen, Sprüche und Distichen, mehr und mehr eine bittere, welt- und menschenfeindliche Haltung an, und das Spernere mundum, spernere se ipsum, spernere sperni! ist die Devise so ziemlich der gesammten gedanklichen Poesie Leutholds.

Man könnte versucht sein, die ätzend satyrische Tonweise einer überlegenen Skepsis, die hier vorherrscht, als die unserem Poeten entsprechendste zu betrachten, und in der That, hier liegt eine besondere Stärke seines Talents. Er kennt die Welt und die Menschen, und welcher Welt- und Menschenkenner wird nicht herzlich mit ihm sympathisiren in der scharfen und immer ziel-

sicheren Weise, mit welcher er die Waffen führt gegen Schlechtigkeit und Dummheit, gegen Vorurtheil und Tradition, gegen Engherzigkeit und Kleinheit des Standpunkts in Staat und Gesellschaft, gegen alle Dogmen in Leben und Kunst? Man liest es mit wahrer Wonne, wie er die heute so tagesüblichen Dutzendgeburten aus Eigenliebe und Lüge mit Humor und Satyre abthut, diese Ritter des Streberthums und der Charlatanerie in allen Berufs- und Gesellschaftsklassen, diese Litteraturlakaien und Autoritätsanbeter, diese Philister und Pietisten, diese Protzen und Junker!

Aber wie stark und bestimmt der Kultus des Schönen auch in der Lyrik Leutholds hervortritt, wie sehr die Dialektik der Skepsis auch zu seinem geistigen Bilde gehört, als das eigentlich Charakteristische in ihm dürfen wir weder dieses noch jenes Moment bezeichnen; denn bei aller intensiven Kraft sowohl des Gefühls wie des Gedankens fehlt der Dichtung Leutholds nach beiden Seiten hin zu sehr die Selbstständigkeit des Gehalts, die eigenartige Physiognomie, als daß hier der Nerv seines dichterischen Wesens zu suchen sein könnte. Leuthold ist nach Form und Inhalt kein einzig auf sich selbst gestellter Dichter; er ist ein ausgesprochener Eklektiker, und nichts bekundet, schon bloß äußerlich betrachtet, seine eklektische Natur so sehr wie die bunte Mosaik der Formen, in denen er schwelgt. Es ist ein rastloses Suchen des Dichters nach entsprechenden Gefäßen für seine poetischen Motive, und einige Male hat man sogar das Gefühl, es sei ihm das Gefäß Hauptsache und der Inhalt nur um dieses Gefäßes willen hineingegossen.

Ich habe bereits betont, daß Heinesche und ganz besonders Platensche Einflüsse, namentlich in Betreff der Form, Leutholds Dichtweise mehrfach bestimmen, und es wäre nicht schwer, nachzuweisen, wie noch andere Vorbilder ihre Schatten in seine Dichtung werfen, Byron und Geibel voran. Anklänge an alle diese Geister tönen durch und lassen etwas, von dem man sagen könnte: „Dies ist specifisch Leutholdisch", nicht allzu oft aufkommen — es fehlt eben das originale Gepräge; Leutholds Sprache ist, wie bei allen Poeten aus zweiter Hand, rhetorisch, und wir kommen bei aller Bewunderung einzelner und vieler Schönheiten, bei dem großen Achtungsgefühl vor dem Ganzen über den Eindruck des bloß Akademisch-Schönen und Nüchtern-Gesinnungsvollen nicht hinweg. Es mangelt — was einzig eine Lyrik bedeutend macht — das individuelle Gewicht des Inhalts: ein Pathos, das persönlich ist und doch frei und weit über die Person des Dichters hinauswächst, eine große Leidenschaft und eine große Weltanschauung.

Ich greife, um Leuthold bündig zu charakterisiren, auf meine in der Einleitung gebrauchte Bezeichnung zurück: er ist ein Formalist. Und in der That: in der schönen Form liegt vielfach das Geheimniß seines Reizes und seiner Macht — er ist ein Formkünstler allerersten Ranges, Platen, seinem Meister, hierin durchaus nicht unebenbürtig.

Und Leutholds Verhältniß zur deutschen und zur zeitgenössischen Dichtung überhaupt?

Heinrich Leutholds Stellung im litterarischen Deutschland ist keine erste, keine führende, weil seine Dichtung

von keinem großen Pathos getragen wird, von keinem eigenartigen Inhalte erfüllt ist. Leutholds Auffassung der höchsten menschheitlichen Fragen ist, wie wir wissen, eine fast durchweg skeptische; allein mit der bloßen Skepsis läßt sich kein umfassendes Weltbild formen und runden — kein großer Dichter ohne ein metaphysisches und ethisches Credo! Leutholds Verhalten den Dingen und dem Kosmos gegenüber ist, wie hieraus folgt, ein vorwiegend negatives; allein mit der reinen Negation läßt sich keine Harmonie schaffen zwischen dem einzelnen Menschen und dem Weltganzen, zwischen Himmel und Erde — kein großer Künstler ohne positiven Lebensboden, ohne positive Strebeziele! Positiv ist Leuthold nur nach einer Richtung, nach der Richtung des Schönen hin: er hat nur ein einziges Ideal, ein ästhetisches. Aber das genügt unmöglich; denn wie die Aesthetik als abstrakte Wissenschaft in letzter Linie der Metaphysik und Ethik nicht entbehren kann, gerade so der Dichter, der Künstler, der ihre abstrakten Gesetze konkret verkörpern soll! Es ist ein recht flotter Ton darin, wenn Leuthold in einem der „Lieder von der Riviera" singt:

Laß, mein süßes Kind, die Heil'gen,
Und des Glaubens Hieroglyphe,
Laß mir die von deutschen Dichtern
Längst behandelten Motive!

— allein so scherzend lassen sich die Räthselfragen des Lebens nicht abthun. Sage mir, Dichter, wie es um deine Ethik steht, und ich will dir sagen, welche Staffel dauernden Werthes dein Pegasus erfliegen kann, sofern du sonst mit kastalischem Wasser geweiht bist!

Aber verlangen wir von einem Hephästion nicht, daß er gleich ein Alexander sei! Messen wir den Mann mit seinem eigenen Maaße! Leuthold gehört zu den ehrlichsten und überzeugungsreinsten dichterischen Aposteln des Schönen, und auf diesem Felde steht ihm beides zur Verfügung, der Wille wie die Waffen. Er hat das Gesetz der schönen Form, das uns gegenwärtig mehr und mehr getrübt zu werden droht, mit dem vollen Einsatze seines vornehmen Talents ausdauernd vertheidigt, ein Verdienst, das ihm — heute zumal — nicht hoch genug angerechnet werden kann! Er ist ein kundiger und tapferer Verfechter des Idealismus — aber er ficht nicht im Vordertreffen; er ist ein geistvoller und streitbarer Platenide — aber kein Platen.

Heinrich Vierordt.

Eine Skizze.

Es singt im deutschen Dichterwalde heute bekanntlich von allen Zweigen. Ein vorlauter Dilettantismus macht in der Naturlyrik den längst todt gesungenen König Lenz mit seinem ganzen Generalstabe wieder und immer wieder galvanisch lebendig; in der Schänkenlyrik stellt er, um ein Paul Heysesches Wort zu gebrauchen, seine Lieder durchaus nicht unter sondern sehr ungenirt auf den Scheffel; in der Erotik setzt er ein widerlich kokettes „Ed in Spagna mille e tre!“ endlos in Scene, und in der Reflexionslyrik — du lieber Gott! — tritt er alle Pfade aus. Die Lyrik der Anschauung dagegen scheint längst auf dem Aussterbe-Etat zu stehen; denn wie Wenige pflegen heute noch mit Beruf die Ballade, die Romanze, das Situationsbild, kurz die epische Lyrik! Es ist sehr still geworden auf diesem anmuthigen Grenzgebiete.

Dieses Stillgewordensein ist aber, im Zusammenhange mit dem Gesammtcharakter unserer Zeit betrachtet, eine ganz anomale Erscheinung.

Das Lebenselement der epischen Dichtung ist Thatenfreudigkeit; sie wächst aus dem satten Boden eines blühenden Nationalgefühls hervor und aus dem lebhafter geweckten Bewußtsein von den Beziehungen der Völker zu einander. Kleine Zeiten, Zeiten weltgeschichtlicher Windstille oder nationalen Niedergangs erzeugen immer eine wesentlich subjektiv gefärbte Litteratur: der Mensch, in sich selbst zurückgedrängt, beschäftigt sich in so gearteten Perioden vorwiegend mit seinem eigenen Ich — die Dichtung trägt einen ausgesprochen lyrischen Charakter. Epochen weltbewegender Thaten oder stürmischen nationalen Aufschwungs dagegen werden in der Regel von einer mehr im Objektiven wurzelnden Dichtung begleitet: wir richten in solchen Tagen den Blick gespannter nach außen — unser Schriftthum zeigt eine vorherrschend epische Physiognomie. Gegenüber den großen nationalen Errungenschaften und politischen Neugestaltungen, welche Deutschland in den letzten Jahrzehnten erlebt, ist es daher zu verwundern, daß — von der eigentlichen Epik hier zu schweigen — auf dem Gebiete der Lyrik epische Mischklänge nicht kräftiger durchschlagen und so die enge Welt persönlicher Empfindungen erweitern, das uferlose Meer der Reflexion aber zurückdrängen, um vaterländischen und historischen Motiven um so energischer zum Worte zu verhelfen. Es ist verschwindend wenig, was die zeitgenössische Lyrik nach dieser Seite hin an guten Erzeugnissen aufzuweisen hat, und von dem Nachwachsenden geht manches Treffliche sang- und klanglos in der jährlichen Novitätenfluth des Büchermarktes unter! Nur aus diesem Umstande und den vielfach irre geleiteten

Instinkten von Kritik und Publikum läßt es sich erklären, daß ein Dichter, der seit einigen Jahren gerade auf diesem Felde ein ungewöhnliches Talent bekundet, bisher viel zu wenig beachtet worden — ich meine den Karlsruher Poeten Heinrich Vierordt.

Der jugendliche badische Sänger ist ausschließlich Lyriker und umfaßt in seinen drei Sammlungen neben dem sangbaren Liede das Gesammtgebiet der episch-lyrischen Dichtung von der noch nahezu völlig im Lyrischen steckenden Ballade an bis zur kleineren poetischen Erzählung, also bis hart an die Grenze des eigentlichen Epos hinan. Alle zwischen diesen äußersten beiden Marksteinen der lyrisch-epischen Dichtung sich bewegenden Rubriken zieht er in den Bereich seines Schaffens: zunächst die Romanze in allen ihren Schattirungen, die lakonisch pointirte wie die episch schildernde, sodann das traumhaft fragmentarische Stimmungs- wie das lichtvoll ausgeführte Situationsbild, die lyrische Historie wie die historische Elegie, das markige Schlachtentableau wie das gedankenvolle Zeitgemälde, die ruhig gehaltene Culturstudie wie die phantastisch durchblitzte Allegorie. Aber die eigentliche Domäne Vierordts ist eine episch-lyrische Gattung, welche die ästhetische Terminologie bisher noch mit keinem festen Namen bezeichnet; denn seine schönsten Lorbeeren erntet Vierordt nicht auf dem Gebiete des epischen Liedes, also der Ballade, jener lyrischen Grenzgattung, welche die Handlung ganz in Stimmung und Empfindung auflöst, auch nicht auf dem des liederartigen Miniatur-Epos, der Romanze, die umgekehrt Stimmung und Empfindung ganz in Handlung umsetzt, noch endlich

auf irgend einem andern der mit Vorliebe angebauten lyrisch-epischen Nebengebiete — er leistet sein Bestes und Bedeutendstes vielmehr auf dem Felde jener philosophisch leicht durchhauchten, knapp gefaßten Dichtung, welche den Blick auf große geschichtliche Entwicklungen gerichtet hält, aus der Kette der Weltereignisse leuchtende oder dunkle Momente herausgreift und sie entweder in Einzelbildern eindrucksvoll ausprägt oder in Cyclen beziehungsvoll aneinanderreiht. Er ist kein eigentlicher Balladen- oder Romanzensänger; er ist ein Ideendichter im Gewande der Historie.

Es ist nicht ohne Reiz, Vierordt's Stellung gegenüber der zeitgenössischen historischen Lyrik in Deutschland andeutungsweise zu kennzeichnen. Hermann Lingg bietet uns plastisch herausgemeißelte Gestalten und düster gefärbte Völkerfresken, Emanuel Geibel ethisch erfaßte Charakterportraits und gedankenvoll gehobene Monologe, Felix Dahn kulturhistorisch gehaltene Heroentypen und großerschlossene Gesammttableaus. Bei Lingg haben wir symbolische Beleuchtung, bei Geibel dramatische Bewegung, bei Dahn epische Anschauung. Ihnen allen Dreien aber ist ein monumentaler Zug und die Richtung auf Alterthum und Mittelalter eigen. Anders Vierordt! Dem Prinzipe des Plastischen und Symbolischen bei Lingg, des Ethischen und Dramatischen bei Geibel, des Culturhistorischen und Epischen bei Dahn stellt er ein ausgesprochen lyrisches Colorit mit pathetischem Grundton entgegen; an die Stelle des Monumentalen, welches jenen Dreien gemeinsam ist, setzt er das Elegisch-Contemplative, und die bei Jenen vorherrschenden Ideenkreise

des Alterthums und Mittelalters vertauscht er mit einer entschieden modernen Stoffwelt. Ich spreche in allem vorher Gesagten ausschließlich von den reifsten Dichtungen Vierordt's, dessen dichterische Produkte von sehr verschiedenem Werthe sind. Er steht in der Vollkraft seiner Jahre und hat, ehe er den Gipfel dichterischer Reife erklommen, auf dem er heute steht, eine an bedeutenden Ausblicken in Welt und Leben wie an poetischen Versuchen reiche Entwicklungsbahn durchlaufen.

Heinrich Vierordt wurde am 1. October 1855 zu Karlsruhe als Sohn eines Offiziers geboren. Die ersten Jahre seiner Kindheit verlebte er in Freiburg im Breisgau und in Konstanz, wo der Vater damals in Garnison stand; vom fünfzehnten bis zum neunzehnten Jahre besuchte er das Gymnasium zu Wertheim am Main. Er darf es also als eine besondere Gunst des Schicksals betrachten, daß er die wichtigsten Entwicklungsjahre gerade in den schönsten Gegenden seiner engeren Heimath und zwar angesichts einer Natur zubringen durfte, die das Großartige mit dem Lieblichen so reizvoll vereinigt. Namentlich in Wertheim, dem anmuthigen Mainstädtchen, erwachte in ihm das volle Bewußtsein von Glück und Jugend:

Der Frühling wandelt
Vom südlichen Meer
Und streut eine Fülle
Des Glücks umher;
Die Thäler schimmern
Im Blüthenkleid —
O goldene, herrliche
Jugendzeit!

Wie rauschen die Wälder
So freudig in's Thal
Und netzen die Wipfel
Im Morgenstrahl!
Wir schwenken die Hüte
Und jauchzen weit:
O goldene, herrliche
Jugendzeit!

Die Sterne am Himmel
Die Blumen im Feld,
Die Vögel im Walde,
Die Wogen im Belt,
Sie alle sind mit uns
Zu singen bereit
Von goldener, herrlicher
Jugendzeit.

Wir lassen der Tiefe
Die Nacht und den Staub
Und kränzen die Stirnen
Mit Rebenlaub.
Von finstrer Sorge
Der Lenz befreit
In der goldenen, herrlichen
Jugendzeit.

O Frühling, o Lieder,
O Sonnenschein!
Wie strahlt ihr beglückend
In's Herz hinein!
Ach, würde die Stunde
Zur Ewigkeit
In der goldenen, herrlichen
Jugendzeit!

Voll und tief aber ging ihm der Sinn für die Natur, der in seinen Gedichten überall zum Austrag kommt, erst auf in den prachtvollen Scenerien des Spessart- und Odenwaldes.

> Dort unter Waldgesängen, Blumen, Reben
> Ist aufgewacht der Genius meiner Lieder —

singt er in dem Gedichte „Mein Thal". Die tiefe Empfänglichkeit für die Natur gab seinem dichterischen Schaffen in vieler Beziehung Richtung und Inhalt. Daneben aber waren die erziehlichen Einflüsse einer poetisch begabten Mutter und die auf weiten Reisen empfangenen Eindrücke von höchster Bedeutung für seine geistige Entwicklung.

Nachdem er im Herbste 1877 Belgien, England, Schottland und die Hebrideninseln kennen gelernt und inzwischen auch die Universitäten Leipzig, Berlin und Heidelberg besucht, trat er 1880 mit einem Bande „Gedichte" zuerst vor die Oeffentlichkeit, welcher bei der Kritik mit Recht eine beifällige Aufnahme fand.

Es sind im wesentlichen Wertheimer Jugenderinnerungen, die er in dieser Sammlung niedergelegt. Das stimmungsvolle sangbare Lied wiegt vor; farbenreiche Naturschilderungen fallen häufig hinein, und gegen den Schluß hin heben sich einige balladenhafte Gedichte, wie „Der Kirchhof auf Jona", „Die Glocke von Gent", „Jung Swendal" und „Der Zuidersee" voll und kräftig ab, die neben den Liedern „Dahin", „Jugendzeit" und „Freude im Leid" sowie den „Nachtpsalmen" und den „Heidebildern" die Perlen der Sammlung bilden.

Der Charakter dieser ersten „Gedichte" Vierordt's ist im Ganzen der eines jugendlichen Tastens und Ringens nach dem Ideal und des Schwelgens und Sichwiegens in schönen, melodiösen Formen bei noch fehlender eigenartiger Physiognomie; sie reichen ihrer großen Mehrzahl nach nicht viel über den Werth der talentvollen Studie hinaus. Es ist eben das erste Flügelregen eines flugkräftigen aber noch nicht fluggewöhnten Pegasus, der die Welt vorläufig als einen willkommenen Tummelplatz jugendlichen Ueberschwangs, nicht aber bereits als die große Ringbahn für „klirrende Schlachten der Männer" betrachtet.

Zu diesen „Schlachten" ruft Vierordt seinen „schäumenden Renner" in dem Einleitungsgedichte zu den 1881 erschienenen „Liedern und Balladen" auf, welche, dem Großherzoge Karl Alexander von Sachsen gewidmet, uns den Sänger auf einer höheren Stufe der Reife zeigen. Gleich dieses Einleitungsgedicht bekundet Kraft des Gedankens und Gluth der Empfindung, Schwung der Phantasie und eine grandiose Sprache. Neben Weichem und Zartem ist etwas Thatendurstiges, Leidenschaftliches, Loderndes in den hier vereinigten Poesien fühlbar, das vielfach an das kraftgeniale Säbelrasseln des ritterlichen Romantikers Moritz Grafen von Strachwitz erinnert. Vierordt's Flügelroß ist hier zu einem feurigen Traber geworden.

Der knirscht vor Ungeduld im Gebiß,
Will keine Ruhe halten,
Will über des Lebens Finsterniß
Die strahlenden Schwingen entfalten.

Eine schöne und liebenswürdige, oft hinreißende Ueberschwänglichkeit ergreift des Dichters Seele:

Mit dem Donnerathem der Orkans,
Der über die Steppen schreitet,
Auf dem glänzenden Fittich des wilden Schwans
Gewaltig ausgebreitet,

Mit der Morgenröthe am Firmament
In kühngewölbtem Bogen —
Meine Seele, die innerlich flammt und brennt,
Ist mit heraufgezogen:

Denn stürmisch ist sie und wild wie das Meer,
Unendlich, ohne Schranken;
Wie blitzend Gewölke drüber her
Entladen sich Feuergedanken.

Romantik ist der Grundzug dieser zweiten Sammlung Vierordtscher Gedichte. Ueberwog im ersten Bande die Naturlyrik und war es die Form des Liedes, welcher wir dort vornehmlich begegneten, so macht sich hier vor allem eine mehr gestaltende als empfindende, eine episch angehauchte Lyrik in geschlosseneren Vortrage geltend. Zwar feiert Vierordt auch hier in warmen Tönen die Welt des Herzens, und formenschöne Lieder, wie „Stern der Liebe", „Das Vaterhaus", „Das Wort des Abschieds" und „Der Wünsche Rast" zeigen uns sein Talent nach dieser Richtung hin im schönsten Lichte, aber in erster Linie sind es doch die Gestalten der Sage und der Geschichte, welche die dichtende Phantasie in diesen „Liedern und Balladen" aus dem Chaos der Ueberlieferung vor uns heraufbeschwört und denen sie das schillernde Gewand

der Romantik über Haupt und Schultern wirft. Die Helden der deutschen Vorzeit ziehen an uns vorüber, die Riesen der Edda und die Recken der Nibelungen; Speere klirren, und Harfen tönen.

„Die Wunder alle der Sagenzeit,
Die entzückenden Märchenträume"

werden in Vierordt's Gestalten wach und schlingen ihre Zauberkreise um uns. Es ist vorwiegend die deutsche Sage mit ihrem eigenartigen Duft und Schimmer, in die wir uns versetzt sehen und die uns bannt und fesselt mit ihrer bestrickenden Schönheit. Tristan und Isolde rühren unser Herz; Siegfried und Hagen imponiren unserem Mannesbewußtsein; Brunhilde singt ein groß empfundenes Schicksalslied; mit Parcival pilgern wir zur heiligen Gralburg; mit Gudrun ankern wir nach erlittenem Weh und schwerer Drangsal im heimathlichen Sunde. Neben die Sage aber stellt sich die Geschichte: König Enzio und Heinrich der Löwe werden in schwungvollen Apotheosen gefeiert, und Alboin, dem heldischen Longobarden, fünf stolze Gesänge gewidmet; die Thaten der Landsknechte des Mittelalters finden in Vierordt einen poetischen Ausleger und die Hochmeister vom deutschen Orden in ihm einen begeisterten Verherrlicher. Allerlei fahrende Schüler und Spielleute, Ritter und Damen mischen sich in den Reigen dieser Lieder, und Nixen und Schwanenjungfrauen spielen überall hinein.

Das ist alles recht gut und schön, und Vierordt schlägt einige seiner edelsten Töne gerade auf diesen Ritten in's Land der Romantik an; seine Lieder athmen

oft etwas Verhaltenes, Knospenbrütendes; in seinen Romanzen webt es geheimnißvoll wie die Stimmen der Wasser in der Einsamkeit, und aus seinen Balladen blickt es uns häufig mit poetischem Schauer an — allein diese ganze Stoffwelt mittelalterlicher Träumereien und Phantasien hat etwas Unwirkliches und Spielerisches, das unser Jahrhundert längst überwunden; ihre Schönheit ist dem Bewußtsein unserer Tage im Grunde nicht viel mehr als Schönheit von Staub und Zunder. Es ist nicht uninteressant, an der Hand dieses Bandes zu gewahren, wie diese Anschauung in dem Dichter selbst mehr und mehr zum Durchbruch kommt.

Ich habe Vierordt, soweit es sich um seine späteren und vollendeten Erzeugnisse handelt, eingangs einen Ideendichter im historischen Gewande genannt. Das Ideenhafte fängt in diesem zweiten Bande an überall durchzublitzen, und immer giebt es sich im gesättigten Colorit einer feurigen Leidenschaft kund. In dem krafterfüllten „Titanensturz" heißt es:

Und sie haben im Taumel der Riesenkraft
Geschürt der Empörung Brander,
Des Gebirges Häupter der Erde entrafft,
Gestauet sie auf einander;
Empor sich thürmte der schreckliche Wall,
Und es baueten Tage und Nächte
Mit gewaltigen Armen die Söhne all
Vom wilden Titanengeschlechte.

Im Drange wuchtig und elementar,
Wie dunkle Naturgewalten,
Zum Himmel entsteigt die verwegene Schaar
Der urweltlichen Gestalten;

Hoch ragt die Veste in's Wolkenblau;
Der Stolz die Frevler blendet;
Noch wenige Felsen — und den Bau
Hat ihre Stärke vollendet.

Ihr Werk dräut in die Welt hinein,
Machtvoll empor gerichtet,
Ein lauter Jubelhymnus von Stein,
Den Titanentrotz gedichtet,
Und sie rühmen die Kraft, die solches vollbracht,
Und jauchzen ob ihrer Größe —
Da hüllt der Himmel sich plötzlich in Nacht
Mit donnerndem Getöse.

Und ein Wetter, ein nie geschautes, bricht los,
Als hätte ein Meer sich ergossen;
Prasselnd entlädt sich der Wolken Schooß
Mit Hagel und mit Schlossen: —
Der Donnerer schwingt geruhig den Keil;
Da qualmen des Blitzes Flammen,
Und klaftertief in den Abgrund steil
Stürzen die Berge zusammen.

Das trotzige Riesenwerk zerbrach;
Die Feuer es züngelnd umbrannten;
Hinab ward geschleudert zu ewiger Schmach
Die entfesselte Wucht der Giganten;
Die sehnigen Glieder wurden zerstückt
Von des Wetters zermalmenden Bränden;
Von den Felsen wurden die Leiber zerdrückt,
Zerschmettert das Haupt und die Lenden.

So besiegte des Geistes alleinziger Blitz,
Erhaben und gelassen,
Von seinem unnahbaren Wolkensitz
Die dunkle Kraft der Massen,
Und lächelnd ob der Titanenschlacht,
Schaut der Gewaltige nieder;
Des Chaos uranfängliche Nacht
Liegt in gährendem Brüten wieder

Neben diesen wie geflügelt daherbrausenden Anapästen und Jamben legen sodann Gedichte wie die bereits erwähnten Eingangsstrophen „Das Flügelroß", wie das gluthvolle „Seelenflug" und der farbig leuchtende Epilog „Romantischer Traumritt" Zeugniß ab für das in diesen „Balladen und Liedern" durchbrechende Ideenhafte.

Ich habe ferner Vierordts reifsten Gedichten einen entschieden modernen Zug beigemessen. Dieser moderne Zug kommt in dem zweiten Bande an mehr als einer Stelle zum Durchbruch. Vierordt ringt sich von der Romantik los und wendet sich, wenn zunächst auch nur in einigen wenigen Versuchen, den Gedanken- und Gefühlskreisen der Gegenwart zu. In den trefflichen Geschichtsbildern „St. Helena", „St. Cloud" und „Die Kürassiere von Reichshofen" steht er bereits vollständig auf dem Boden der modernen Historie, und diese Gedichte dürfen daher als der Uebergang zu den jüngsten und vollendetsten Schöpfungen Vierordts, zu den „Neuen Balladen" betrachtet werden, die 1884 erschienen und den Eltern des Dichters gewidmet sind.

Vierordt, der inzwischen in Heidelberg zum Doktor der Philosophie promovirt worden, eine Reise nach dem skandinavischen Norden (im Sommer 1882) sowie später nach Italien (1883) unternommen und zur Feier der silbernen Hochzeit des Großherzogs und der Großherzogin von Baden sowie der gleichzeitigen Hochzeit des Kronprinzen von Schweden und der Prinzessin Victoria von Baden ein poetisch ziemlich mattes Begrüßungsspiel „Die Kranzweihe" (1881) geschrieben — Vierordt stellt sich mit seinen „Neuen Balladen" den hervorragendsten Vertretern unserer

heutigen episch-lyrischen Dichtung nahezu ebenbürtig an die Seite.

Alle Poesie, wofern sie ächt ist, hat ihren Quellpunkt nicht in bloß ästhetischen Inklinationen, sondern sprudelt immer aus subjektiven Affekten, aus den persönlichen Empfindungen der Anbetung oder des Zorns, wenn nicht aus leidenschaftlicher Antheilnahme an dem allgemeinen Geschick der Menschheit hervor. Die lyrische Historie steht unter diesem Gesetze wie jede andere Dichtgattung auch; sie kann nur hinreißen, wenn das Herz sie geboren. Vierordt hat solche hinreißende Historien geschrieben. Er hat ein Herz für das Geschick der Menschheit wie des Einzelmenschen, aber er sieht das arme Einzelgeschick im welterschütternden Menschheitsgeschick wie das Menschheitsgeschick im Einzelgeschick; er hebt das Gefühl des Herzens in eine höhere Sphäre, in die Sphäre des weltgeschichtlichen Gedankens — er ist, wie gesagt, ein Ideendichter im Gewande der Historie. Und dazu kommt: er wählt seine Stoffe in seinen „Neuen Balladen" mit Vorliebe aus der Gegenwart — er ist ein moderner Ideendichter. In seinen „Balladen?" Nein, Vierordt ist — ich habe das schon angedeutet — kein Balladendichter. Der Titel seines Buches ist schlecht gewählt. Ob er uns in „Normannenbelehnung" die ironische Huldigung Robert Guiskards vor Papst Leo bei Ripalta drastisch vor's Auge stellt oder uns in „Columbus" Episoden aus dem Leben des großen Entdeckers vorführt, ob er in „Die Lüge vom Glück" uns an den Beispielen Iwans des Schrecklichen, Katharinens der Zweiten und Alexanders des Dritten zeigt, wie die

russischen Gewalthaber ihr Volk mit dem Märchen vom Glücke belügen, wie man sie belügt und wie sie sich selbst belügen, oder ob er uns in „Die Rache des Tempels", „Rouget de l'Isle" und „Die Tuilerienkinder" erschütternde Bilder aus der Geschichte Frankreichs entrollt, in „Der Traum von Miramar" aber die herzbewegende Geschichte singt, die mit der Idylle im Adriaschloß begann, um mit dem Trauerspiel von Queretaro zu enden — nirgends in diesen meistens groß gedachten Gedichten schlägt der eigentlich balladeske Ton durch; es fehlt ihnen (und mußte ihnen vermöge ihrer Art fehlen) das seelenvoll Traumhafte der Conturen, das sprunghaft Skizzenmäßige der Composition, was doch das echte epische Lied beides erfordert.

Die wirkliche Ballade gehört bei Vierordt zu den Seltenheiten. In den beiden früheren Sammlungen ist sie nur durch wenige Proben vertreten, wie durch „Jung Swendal", „König Hother und die Schwanenjungfrau", „Der Karfunkel von Wisby" und „Die Kürassiere von Reichshofen", in diesen „Neuen Balladen" dagegen einzig durch „Der Hexengeiger" und die „Königsschatten". Allenfalls dürfte man auch noch die nachfolgende schwungvolle Dichtung als Ballade bezeichnen.

Der Kreuziger.

Im Grunde schüttert die heilige Stadt;
Der Kidron heult durch Josaphat.

Der Herr wirft Blitze von seinem Stuhl,
Wie auf Gomorrhas Lasterpfuhl.

Die Gräber klaffen; der Vorhang riß;
In Kanaan ward es Finsterniß.

Auf der Schädelstatt glüht das Gebein
In schwefelgelbem Wetterschein.

Einsam hängt an dem Kreuze da
Der bleiche Dulder auf Golgatha,

Der dornengekrönt, vom Pöbel verlacht,
Gesprochen das Wort: „es ist vollbracht!"

Die Kriegsknechte, die Juden flohn,
Sich ängstend: dies ist Gottes Sohn!

Die Stätte leer — nur eine Gestalt
Gen Jericho den Felspfad wallt:

In der Dunkelheit mit wilder Hast,
In kaltem Schweiß, der Wüste Gast.

Der Donner schauert auf öder Flur,
Und flücht'ger wird des Mannes Spur.

Die Sohle heftend von Zeit zu Zeit,
Durchspäht er rückwärts die Dunkelheit.

Da züngelt grell der Wetterstrahl;
Von Golgatha glänzt der Marterpfahl;

Dies heil'ge Bildniß in der Fern',
Das packt den Kreuziger des Herrn.

Denn jener ist's, der am heutigen Tag
Den Heiland durchbohrt mit Hammerschlag,

Der in des Mantels faltigem Tuch
An's Kreuz die eisernen Nägel trug;

Der auf den Schultern sturmumgellt
Nun trägt den Fluch von einer Welt.

Ihn faßt Verzweiflung, Fiebergluth;
Von seinen Händen tröpfelt Blut,

Das vergossen ward am Kreuzesschaft —
Die Tropfen glühn vom Wundersaft:

Wo einer heiß zur Erde quillt,
Wächst eine Ros' im Steingefild.

Vor Jericho flammt's purpurroth;
Dort sinkt der Henkersknecht zu Tod,

In eigner Brust den eignen Stahl —
Der Morgen leuchtet in's Jordanthal.

Wie dieses Gedicht mehr an's Legendenhafte als an's Balladeske streift, so berühren sich die übrigen Stücke der Sammlung mehr oder weniger mit andern episch-lyrischen Dichtgattungen. Als Balladen durften, wie gesagt, die hier vereinigten Poesien nicht bezeichnet werden, eher schon als Romanzen. Diese Bezeichnung würde durch die Pracht und Breite der Schilderung, welche den meisten der Gedichte eigen ist, wenigstens äußerlich gerechtfertigt erscheinen. Allein bei innerlicher Betrachtung ergiebt sich auch diese Rubrizirung als unzutreffend. Es sind weder Balladen noch Romanzen, die uns hier vorliegen. Der latent-geschichtsphilosophische Gehalt, der entschieden moderne Zug und das elegisch-contemplative Colorit — diese drei charakteristischen Merkmale der jüngsten Sammlung Vierordtscher Gedichte heben die Pseudo-Balladen aus dem Bereiche der eigentlichen episch-lyrischen Dichtung zur Höhe einer Gattung

empor, welche ich etwa die modern-historische lyrische Gedankensymphonie nennen möchte.

Besonders hervorgehoben werden muß das ethische Moment in diesen Dichtungen. Die geschichtliche Nemesis spricht überwältigend aus dem Gedicht „Die Rache des Tempels", welches uns das tragische Ende Ludwigs des Sechszehnten packend vorführt; „Die Tuilerienkinder" lehren uns an den Schicksalen dreier Sprossen vom Throne Frankreichs, wie nichtig alle Erdengröße: der Knabe Ludwig Capet stirbt unter den rohen Händen des Schusters Simon; der König von Rom wird zu Schönbrunn „vom frühen Tod bezwungen", und Prinz „Lulu" vergießt sein Blut im Wüstensande Afrikas. In ähnlicher Weise stimmt „Der Traum von Miramar" ein weltgeschichtliches Klagelied über den trügerischen Glanz der Kronen an, „Die Lüge vom Glück" aber reißt dem gleißnerischen Zarenthum die Maske vom Gesicht und läuft in die beherzte Apostrophe an Alexander den Dritten aus:

„O Zar, Du wandelst überall
Auf eines Gluthbergs Krater,
So lang Du nicht den Geist befreit,
Wie einst den Leib Dein Vater —"

— lauter Tiefblicke in die Tragik der Menschengeschichte, welche der Vierordtschen Poesie und namentlich den letztgenannten drei großartigen cyklischen Dichtungen einen über die Spanne des Augenblicks weit hinausdauernden Werth verleihen.

Es sind vor allem drei Momente, auf welchen die

Wirkung dieser drei Gedichte beruht, die Kühnheit in der Wahl der Stoffe, die realistische und doch feurige Behandlung derselben und die schlichte und darum um so ergreifendere Form der Darstellung. Was diese letztere betrifft, so erweist sie überall Eigenart und Selbstständigkeit; denn Vierordt hat sich in dieser seiner dritten Sammlung von der Anlehnung an fremde Muster — Platen, Strachwitz, Scheffel, Freiligrath —, welche in seinen früheren Gedichten unverkennbar ist, glücklich losgesagt und geht in dieser wie in jeder andern Beziehung hier durchaus seine eigenen sicher betretenen und beharrlich verfolgten Wege.

Heinrich Vierordt ist kein Entdecker von poetischem Neuland auf dem Gebiete der episch-lyrischen Dichtung. Die lyrische Historie, sein eigenstes Feld, ist bereits vor ihm vielfach und mit Glück bei uns angebauet worden. Aber was andern Leistungen gleichen Genres gegenüber die Besonderheit dieser Vierordtschen Gedichte ausmacht, das ist, um es noch einmal zu betonen, dies: mehr als jene andern Leistungen sind die Dichtungen des Karlsruher Sängers von der Sonne der Idee durchleuchtet. Das sub specie æterni liegt der Muse Vierordts im Blute, und das gerade ist es, was dem Dichter unsere Achtung wie unsere Sympathie einträgt. In einer Zeit, wo auf der einen Seite seichte Nüchternheit und Trivialität sich für den allein seligmachenden Realismus ausgiebt, auf der andern Selbstbespiegelung und Empfindsamkeit das lyrische Prärogativ für sich in Anspruch nimmt, in einer Zeit ziel- und programmloser Massenproduktion kann ein vornehm geartetes und künstlerisch

geschultes Talent, wie das Vierordts, das so ernst nach dem Idealen ringt und sich große menschheitliche Aufgaben stellt, wahrhaftig nicht freudig genug begrüßt werden.*)

*) Im Momente der beginnenden Drucklegung der obigen Skizze erschien eine neue Sammlung Vierordtscher Poesien, die hier leider nicht mehr berücksichtigt werden kann: „Akanthusblätter. Dichtungen aus Italien und Griechenland" (Heidelberg, Winter).

Anhang.

Im Berliner „Tunnel“.

Ein Erinnerungsblatt.

(Humor und Ernst.)

„Ein Span von der anakreontischen Rune!“ rief das „angebetete Haupt“ und stieß, zum Zeichen, daß die Sitzung ihren Anfang genommen, zweimal mit dem mächtigen schwarzen Stabe auf den Boden, so kräftig, daß die goldene Eule, die den Stab krönte, heftig erzitterte.

„Makulaturen“, „Klassiker“ und „Runen“, die feierlich im Halbkreis um den grünen Tisch saßen, waren ganz Ohr —

Ja so! Ich merke: da habe ich meine Schilderung ungeschickt begonnen. Ich bin unverständlich. „Span?“, ruft der Leser, „Anakreontische Rune? Angebetetes Haupt? Makulaturen? Klassiker? Um des Himmels willen! wo sind wir denn überhaupt?“

Also deutlicher! Schauplatz: die bescheidenen Räume des „Café Belvedere“ in Berlin! Zeit: Winter 1867!

Wir befinden uns in einer der ergötzlichen Versammlungen des damals in der preußischen Hauptstadt florirenden „Litterarischen Sonntagsvereins“. Mit diesem Vereine, seiner Geschichte und seinem Wesen aber hat es in Kürze folgende Bewandtniß.

Vater der Sonntagsgesellschaft ist der noch heute oft citirte Witzling M. G. Saphir, der bekanntlich gegen Ende der zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts als Herausgeber der „Schnellpost“ in Berlin lebte. Leute von einer scharfen Feder haben immer viel Feinde, und der klopffechtende, journalistische Raufbold Saphir fühlte damals das Bedürfniß, sich zu seiner persönlichen Deckung mit einer Schaar frischer, kampflustiger und kampffähiger litterarischer Prätorianer zu umgeben. Er rührte also rüstig die Werbetrommel, und binnen kurzem sah er sich von einer ansehnlichen Zahl junger schreib- und streitbegieriger Kräfte umringt, die ebenso forsch blasende Postillone seiner „Schnellpost“, wie lungenkräftige Posaunisten seines persönlichen Ruhmes wurden: Commis, Studenten, Referendare, Lieutenants, Schauspieler — kurz, lauter in der Litteratur dilettirendes junges Volk, das an den Rockschößen des Witze schleudernden Prager Talmudisten per Schnellpost den Olymp zu erstürmen hoffte. Diese Elemente, nun einmal um seine Person gesammelt, hatte Saphir im Auge, als er am 3. Dezember 1827 „zur Vermählung des Fräulein Sahne mit dem Herrn Kaffee“ einen Aufruf erließ, der die Gründung eines Vereins nach dem Vorbilde der ehemaligen „Ludlamshöhle“ in Wien bezweckte. Und die er rief, sie kamen Alle. So trat denn der „Litterarische Sonntags-

verein“ ins Leben; am nächsten Sonntage nach dem Aufruf, am 9. Dezember, hielt er seine erste Sitzung, aus welcher der Begründer als Vorsitzender und der damalige Hofschauspieler Ludwig Schneider als Schriftführer hervorgingen. Saphir hatte sich glücklich seinen publizistischen Generalstab geschaffen.

Ihren humoristischen Charakter — das Kind glich dem Vater — verleugnete die Gesellschaft nirgends. Gleich der scherzhafte Zusatz zu ihrem offiziellen Namen, die Bezeichnung: „Tunnel über der Spree“, welche an die Lage des Sitzungslokals anknüpfte und auf eine kalauernde Parodie des damals in seinen ersten Stadien befindlichen Brunelschen Tunnels unter der Themse hinauslief — gleich diese Bezeichnung charakterisirt die Gesellschaft. Es war die liebe, lustige Thorheit, die unverblümte Narrethei und Karnevalslaune in Permanenz, welche die Kindheit des „Tunnels“ bezeichnete. Einiges aus den ältesten Statuten ist für diese Kindheitsjahre des Vereins ungemein bezeichnend. So wurde — um ein paar Beispiele anzuführen — zum Schutzpatron dieser phantastischen Herren Saphiriden der deutsche Nationalschalk, der selige Till Eulenspiegel von Kneiflingen, erkoren, und mehr als einmal mußte der windige Heros des Humors sein Grab zu Mölln verlassen, um — zumal bei den alljährlichen Maskenscherzen des „Tunnels“ — in Schellenkleid und Kappe leibhaftig unter seine Apostel zu treten und am grünen Tisch höchstselbst den Vorsitz zu übernehmen. Seiner schalkischen Majestät zu Ehren bestand denn auch das Wappen des Vereins aus einer mit großen Augen klug in die Welt blickenden Eule, welche in der einen

Kralle einen Spiegel, in der andern aber einen Stiefelknecht trug, dessen Zinken als Embleme der ungeheuren Ironie und der unendlichen Wehmuth hier in ein Ziegenrohr, dort in einen Schafskopf deutungsreich ausliefen. Und im Verfolg dieser närrischen Symbolik trug der große schwarze Stab, den das „angebetete Haupt", will sagen: der Vorsitzende der Gesellschaft, als Attribut seiner Macht führte, eine goldene Eule.

Ich bin mit der Erwähnung dieses Stabes und seines Trägers bereits in die Erklärung der etwas mysteriösen Einleitung meiner Plauderei eingetreten und habe zur weiteren Aufhellung derselben nur noch hinzuzufügen, daß die dort erwähnten „Makulaturen", „Klassiker" und „Runen" nur eine humoristische Umschreibung der drei Gruppen bedeuten, in welche die Mitglieder und Besucher des „Tunnels" zerfielen. Da waren zuerst die wirklichen Mitglieder, welche, der „Ahnung unsterblichen Dichterruhmes voll", als „Makulaturen" ihre „Späne", das heißt ihre poetischen Produkte zum Vortrage und zur kritisch-parlamentarischen Besprechung auf den Tisch des Hauses legten. Da waren sodann die passiven Mitglieder, welche als vornehm feiernde „Klassiker" und unproduktive Freunde des „Tunnels" sich lediglich an der Beurtheilung dieser „Späne" betheiligten. Da waren endlich die Gäste, die, meistens junge Leute, in der produktiven Thätigkeit mit den „Makulaturen" zu wetteifern pflegten, einstweilen aber noch unentzifferte Größen blieben — „Runen".

Und nun die „anakreontische Rune", mit der ich meine Plauderei so klangvoll eingeleitet! Ja, die „ana-

kreontische Rune" war kein Geringerer als ein blutjunger rite inskribirter studiosus philosophiae der alma mater Beroliniensis — ich selbst.

Anakreon, mein lieber Landsmann, hatte mich, der ich, den ersten Flaum auf der Oberlippe, jung, fröhlich, wissensdurstig und mit vielen „schönen" Gedichten in der Tasche, nach Berlin gekommen, freundlich im „Tunnel" eingeführt. Anakreon, mein lieber Landsmann! Ich fange schon wieder an, undeutlich zu werden und scheine gar vorgeben zu wollen, ich stamme aus dem Lande der Hellenen und nicht — was zwar weniger poetisch, aber nun doch einmal ganz unleugbar ist — aus dem der Obotriten. Da will ich denn doch schnell einschalten, daß im „Tunnel" die Verkappung in fröhliche Thorheit und neckischen Scherz so weit ging, daß jedes Mitglied der Sonntagsgesellschaft, um seinen bürgerlichen und gesellschaftlichen Charakter völlig abzuthun, seine wirkliche Personalbezeichnung zu Hause lassen und sich im „Tunnel" in das schillernde Gewand eines großen Namens der Vergangenheit kleiden mußte. Das war ein alter, treu bewahrter Tunnelbrauch. Der witzige Saphir wurde seinerzeit „Aristophanes", der geschäftige Ludwig Schneider „Campe" genannt. Aber damit noch nicht genug, hängte man jedem Tunnelianer noch irgend einen ihn ironisch charakterisirenden Spitznamen an, und für Fernstehende mochten diese seltsamen Prädikate oft genug höchst hieroglyphisch klingen. „Die hüpfende Schulhymne", „die brüllende Philomele", „der Karaibe", „der Runenspecht" sind einige beliebig herausgegriffene Beispiele solcher humoristischen Beinamen. Der „Anakreon" des „Tunnels"

aber war der liebenswürdige Kunsthistoriker Professor Friedrich Eggers, mein väterlicher Freund.

Als ich im Wintersemester von 1867 die Ehre hatte, von diesem als „Rune“ in den „Tunnel“ eingeführt zu werden, waren seit der Gründung der Gesellschaft fast vierzig Jahre vergangen. Die Alten und Aeltesten, die Urheber und Taufzeugen des „Tunnels“, waren längst begraben und vergessen oder doch in alle Winde zerstoben und zerstreut, und mit ihnen war auch die ursprüngliche Tendenz ausschließlich humoristischen Treibens aus dem Verein gewichen; die alten heiteren Formen und Traditionen waren geblieben, aber inhaltlich hatte sich neben dem Humor mehr und mehr eine strengere Richtung geltend gemacht; Produkte ernsteren Gehalts kamen zum Vortrag, und die Kritik, welche sich früher in mehr tändelnden Geleisen ergangen, hatte Tiefe und Gründlichkeit gewonnen. Nach Saphirs Weggang (1829) war der „Tunnel“ bald in eine neue Phase getreten; er hatte sein Gepräge als litterarische Leibwache seines Gründers verloren und sich zu einem wirklichen Poetenklub herausgestaltet. An die Stelle der bloß dilettirenden Studenten, Commis, Referendare und Schauspieler waren wirklich ernst strebende und zum Theil sogar bedeutende Talente, Dichter und Schriftsteller von Beruf getreten. Es sind geachtete, ja glänzende Namen, welche die Mitgliederliste des „Tunnels“ während der dreißiger und vierziger Jahre und bis tief in die fünfziger hinein aufweist. Hier nur einige derselben: Emanuel Geibel (im Tunnel: Bertram de Born), Paul Heyse (Hölty), Heinrich Smidt (Bürger), der spätere Staatsminister H. von Mühler (Cocceji),

A. Wollheim da Fonseca (Byron), Dr. Adolf Loewenstein (Hufeland), Chr. Friedrich Scherenberg (Cook), Dr. Werner Hahn (Cartesius), Bernhard von Lepel (Schenkendorf), Wilhelm von Merkel (Immermann), Theodor Fontane (Lafontaine), Dr. Rudolf Loewenstein (Spinoza), Moritz Graf von Strachwitz (Götz von Berlichingen), Franz Kugler (Lessing), Fedor von Köppen (Willamow), Hugo von Blomberg (Maler Müller), Kapellmeister Taubert (Dittersdorf) und Maler Adolf Menzel (Rubens).

Es muß für den „Tunnel" wohl eine glänzende, von eigenartigem Idealismus durchleuchtete Zeit gewesen sein, die Zeit von den letzten vierziger bis zu den mittleren fünfziger Jahren, wo nach Ueberwindung der bloß humoristischen Anfänge der Gesellschaft sich mehr und mehr ein höher fliegender Geist geltend machte und ein Geibel, ein Strachwitz, ein Scherenberg, ein Kugler, ein Heyse vor der Corona der Tunnelianer ihre Geisteswerke zum Vortrag brachten. Und zu einem wie mannigfaltigen Ganzen gruppirten sich diese Geister! Moritz Graf von Strachwitz entfaltete in seinen sporenklirrenden und doch vom Hauche zarter Empfindung durchwehten Balladen die Fahne romantischer Ritterpoesie; Emanuel Geibel (freilich nicht lange in Berlin weilend) sang damals mit dem vollen Brustton ungebrochener Jugendlichkeit seine frischesten und schmelzvollsten Lieder; Chr. Friedrich Scherenberg ließ wie erzklirrende Kohorten seine rasselnden Schlachtgesänge aufmarschiren; Paul Heyse brachte mit bezaubernder Liebenswürdigkeit seine eleganten, graziös geschliffenen „Novellen in Versen"

zu Gehör, und Heinrich Smidt — wer kennt ihn heute noch? — fesselte die Aufmerksamkeit der Hörer mit seinen spannend geschürzten Seegeschichten, während der scharfsinnige Wilhelm von Merkel und der feinfühlige Franz Kugler an den so verschieden gearteten Produkten ihrer Tunnelgenossen eine immer geistreiche Kritik übten.

Als ich von meinem freundlichen Landsmann in den „Tunnel“ eingeführt wurde, war der Verein sozusagen bereits in seine dritte Entwicklungsperiode getreten: die erste, stark dilettantisch angehauchte Phase, auf welche der zweifelhafte Stern des humoristischen Bravour-Ringers und -Boxers Saphir seinen etwas trüben Glanz herabsandte, war natürlich längst überwunden; denn in vierzig Jahren verändert sich die Welt, aber auch die zweite, lang andauernde, die eigentliche Glanzperiode, die durch die soeben genannten Namen bezeichnet wird, war so gut wie abgeschlossen. Von den Koryphäen der vierziger und fünfziger Jahre traf ich nur noch einige wenige an. Außer dem liebenswürdigen, weichherzigen Anakreon-Eggers befanden sich von den hervorragenden älteren Mitgliedern nur noch der schwungvolle und formgewandte Balladensänger Theodor Fontane, der geistreiche und gelehrte Litterarhistoriker Werner Hahn, der versgewandte und melodiöse Platenide Bernhard von Lepel, der kernige und originelle Schlachtenschilderer Chr. Friedrich Scherenberg und der zartgestimmte und farbenprächtige Lyriker Hugo von Blomberg auf dem Schauplatze.

„Angebetetes Haupt“ war damals der als Pädagoge geachtete Karl Bormann, während Fedor von Köppen — er hat kraftvolle Hohenzollerlieder gesungen — das

Amt des Schriftführers verwaltete. Die Uebrigen von der alten Garde waren inzwischen theils zum großen Appell ins Jenseits abgerufen, theils hatten sie Berlin verlassen und ihre Zelte hier und dort in der Heimath oder in der Fremde aufgeschlagen. Inzwischen waren neue Geister an Stelle der ausgeschiedenen in den „Tunnel“ reichlich eingetreten, aus deren Zahl ich in erster Linie meinen Landsmann, den ebenso vielseitig wie großartig beanlagten Adolf Wilbrandt hervorhebe; auch unter den „Runen“, in deren Reihe sich manches schöne, später zu wohlverdienter Anerkennung durchgedrungene Talent geltend machte, befanden sich zwei damals noch sehr junge Landsleute von mir, der feinsinnige Heinrich Seidel und der geistvolle Gustav Floerke, die in den litterarischen Wettkämpfen des „Tunnels“, jugendlichen Feuers voll wie ich selbst, oft genug mit mir in die Arena traten und um den Lorbeer des Abends rangen.

Wo sind sie hin, die schönen Zeiten, da der schriftstellerische Verkehr in Deutschland noch nicht wie heute zu einem bloßen Scheinleben herabgedrückt war, zu einem Leben, in dem die Organe des Herrn Stephan, unsere Reichs- und Stadtpostanstalten, die Hauptvermittler persönlicher Beziehungen abgeben und der Poet dem Poeten fast nur noch in abstracto begegnet, das heißt in den druckgeschwärzten Spalten unserer Journale und Feuilletons, oder wenn es wirklich einmal in concreto geschieht — nun, dann höchstens auf dem glatten Parket des Salons, wo lediglich conventionelle Rücksichten die Honneurs machen! Damals war es anders. Es gab noch ein gesellschaftliches Element im Leben des deutschen

Schriftstellers. Der Mensch im Dichter suchte den andern Menschen im andern Dichter; man trachtete nach Realitäten im Verkehr; man wollte den Verkehr individualisiren; man wollte nicht nur kühl debattiren, man wollte auch warm miteinander sprechen; man wollte die Geister — Auge in Auge — an einander reiben, und dann wollte man auch einmal die Hand in die Hand des Andern legen; dazu aber brauchte man damals keine Schriftstellertage und große Schmausereien, die mit ihrem prahlerischen offiziellen Gebahren die Geister eher entfremden als mit einander befreunden — man fand sich auch ohne großen Apparat und ohne viel Federlesens.

Es ging sehr einfach und im höheren Sinne des Wortes gemüthlich her in den Sitzungen der wackeren Tunnelianer — aber oft auch heiß genug. Wenn der große eulengekrönte Stab des „angebeteten Hauptes“ seine statutenmäßigen zwei Stöße hatte erdröhnen lassen und die anwesenden „Makulaturen“, „Klassiker“ und „Runen“ auf ihren Sitzen still geworden waren, wenn dann der Schriftführer das Protokoll der vorigen Sitzung verlesen — o, der große Moment steht mir noch lebhaft vor Augen: flott und frisch legte dann Willamow oder Schenkendorf, Anakreon oder irgend ein Anderer der tapferen Kämpen in Apoll seinen „Span“ auf den furchtbaren, schicksalentscheidenden grünen Tisch. Der Autor selbst — oder, wenn Mangel an Vorlesergabe es ihm verbot, der Erbarmen fühlende Schriftführer — nahm nun dem „Haupte“ gegenüber Platz und brachte mit Todesverachtung das poetische corpus zum Vortrag. Nach vollbrachter Vorlesung aber entbrannte die Debatte, die

im Für und Wider die Geister oft feurig auf einander platzen ließ, um alsdann in einer namentlichen Abstimmung ihren Abschluß zu finden. Die fünf Prädikate: „sehr gut“, „gut“, „verfehlt“, „ziemlich“ und „schlecht“, mit deren einem jeder Anwesende, so weit er stimmberechtigt war, sein Urtheil abzugeben hatte, wurden für den „Span“-Inhaber Schwingen, die ihn zum Olymp hinauf-, oder Pfeile, die ihn zum Tartarus hinabbeförderten, für den Einen sammetne Sprossen, auf denen er zum Himmel eines approbirten Tunnelruhmes hinaufstieg, für den Andern glühende Stufen, die ihn zur Hölle gescheiterter Hoffnungen hinabgeleiteten. Und schließlich erhielt er zu seiner Ehre oder Schande das Gesammturtheil des gestrengen Tribunals in aller Form feierlichst eingehändigt. Ich fühle noch das Zucken der Verlegenheit um Schläfen und Wangen, das mich befiel, als eines Abends ein Lieblingskind meiner damals noch hochjugendlichen Muse mit der Censur „ziemlich“ prämiirt wurde.

Doch was man schwarz auf weiß besitzt,
Kann man getrost nach Hause tragen.

Heilsam für die litterarische Schulung ihrer Theilnehmer waren diese Sonntagssitzungen in eminentem Grade. Durch das kritische Fegefeuer derselben sind die schönsten Jugendgedichte eines Geibel, die meisten Balladen eines Strachwitz und eine Reihe von Dichtungen anderer Poeten gegangen, bevor sie draußen in der großen Welt die Köpfe beschäftigten und die Herzen gefangen nahmen, und diese kritische Thätigkeit —

namentlich des „Tunnels“ der vierziger und fünfziger Jahre — ist ein Verdienst, das bisher noch viel zu wenig gewürdigt worden ist.

Zeigte sich die litterarische Sonntagsgesellschaft an solchen Sitzungsabenden sozusagen im schlichten Arbeitsrocke, so zog sie zweimal im Jahre ein buntes Festgewand an, das sie gewissermaßen über sich selbst hinaus und in eine schöne, freie Sphäre der Freude und des Glanzes erhob. Das war das eine Mal beim „Eulenspiegelfest“ um die Fastnachtszeit, wo der Karnevalslaune die Zügel freigegeben wurden, das andere Mal beim Stiftungsfest der Gesellschaft, das an jedem 3. Dezember in Scene ging. Auch die schöne Welt hatte zu dem Feste Zutritt, und an diesem Abend legten die Mitglieder den Tunnelorden an, den Till, der edle Schutzpatron des Vereins, zum Silberjubiläum gestiftet hatte. Eingeleitet wurden die Stiftungsfeste gewöhnlich durch eine sogenannte „Konkurrenz“, in welcher der beste „Span“ den „Immermann-Preis“ errang, das heißt die Jahreszinsen eines von dem damals schon verstorbenen W. von Merkel (Immermann) zu diesem Zwecke gestifteten Capitals. Festmahl, Musik und Tanz schloß sich an diese „Konkurrenz“.

Das Stiftungsfest des „Tunnels“ von 1867 wird mir immer unvergeßlich bleiben, und zwar um des tiefgehenden und bleibenden Eindrucks willen, den ich von einem Manne empfing, den man wohl als die hervorragendste und eigenartigste Gestalt des damaligen „Tunnels“ und den ausgesprochenen Liebling des Vereins bezeichnen muß, von dem alten, ehrwürdigen Chr. Friedrich Scherenberg (Cook), dem Dichter von

„Waterloo“ und „Ligny“. Der damals Neunundsechzigjährige trug an jenem Abend — man feierte das Fest des vierzigjährigen Bestehens der Gesellschaft — eine Episode aus seinem unvollendet gebliebenen großen Epos „Franklin“ vor, welche die Hörer in die starre, todte Welt des Eismeeres versetzte und ihnen das grandiose Bild der nach der langen arktischen Winternacht gluth- und glanzvoll aufgehenden Sonne in brennenden Farben malte. Der Eindruck der Dichtung, die von dem würdigen Alten trefflich vorgetragen wurde, war ein großer, mir persönlich ein unauslöschlicher — unauslöschlich wie es in mir auch die Erinnerung an den „Tunnel“ ist und an die schönen Tage meiner Berliner Lehrzeit.

Franz von Gaudy.*)

Eine Skizze nach handschriftlichen Mittheilungen.

Vor mir liegt eine Reihe vergilbter Erinnerungsblätter an Franz von Gaudy, zum Theil Originalhandschriften des Dichters, die ich der Güte der Frau Constanze von Kalckreuth, der Schwester Gaudys, verdanke. Ueber den Sänger der „Kaiserlieder", diesen Heine im Rocke des Königs, wurden widerspruchsvolle und unrichtige Daten so häufig in Umlauf gesetzt, daß ich, jene Erinnerungsblätter durchforschend, der Versuchung — oder soll ich sagen: dem Rufe der Pflicht? — nicht widerstehen kann, aus dieser bisher noch unbenutzten authentischen Quelle einiges über Gaudys Leben zur Berichtigung und Ergänzung mitzutheilen.

*) Zuerst in der „Gartenlaube" (Jahrgang 1876, Seite 487) mit anderer Einleitung abgedruckt und dann (1881) in Karl Fuldas Buch „Adalbert Chamisso und seine Zeit" (Seite 200—207) im Auszuge reproduzirt, wobei Quellenangabe irrthümlicher Weise verabsäumt wurde.

Eine eingehende Charakteristik des Dichters mit kritischen Einblicken in seine Werke, eine Studie in dem sonst von mir gepflegten Genre, liegt hier ausnahmsweise nicht in meiner Absicht. Ich will auf Grund der angegebenen Quelle nur einige für Gaudy charakteristische Einzelheiten seines äußeren Lebens im Nachstehenden niederlegen.

„Bei meiner Geburt", erzählt des Dichters Schwester, „soll der fünfjährige Bruder*), der eher französisch als deutsch sprach, unablässig gerufen haben: ‚Moi, je veux, qu'on la nomme Constance, comme Maman'. Der Wille des kleinen Haustyrannen ging durch, und mit diesem Namen wurde mir das Lebensprogramm gestellt; denn ich bin ihm in ‚Beständigkeit' eine treue Schwester gewesen; er hat mir manchen Schmerz, viele Sorgen bereitet, aber doch — welch hohes Glück verdanke ich ihm und seinen großen Gaben!"

Die schöne geniale Mutter, eine geborene Gräfin von Schmettow, erzog die Kinder nach Rousseauschen Grundsätzen in fesselloser Freiheit, die dem Knaben oft so weit die Zügel schießen ließ, daß er in der überschäumenden Kraft seines Wesens nicht selten zur Geißel der Familie wurde. Der Vater, General von Gaudy, wurde fast ganz von seinen dienstlichen Functionen in Anspruch genommen, und jene kriegerischen Zeiten, in welche die ersten Lebensjahre seines Söhnleins fallen, entfernten den viel in Anspruch Genommenen häufig weit vom Hause, sodaß er sich um die Erziehung seiner Kinder nur wenig kümmern konnte. Franz verließ schon

*) Er wurde am 19. April 1800 zu Frankfurt a. O. geboren.

im sechsten Lebensjahre (1806) das väterliche Haus zu Frankfurt a. O., um in verschiedenen Pensionen seine fernere Erziehung zu empfangen, doch konnte, wie seine Schwester berichtet, Niemand den wilden Rangen recht bändigen. Da wollte das Glück, daß der General von Gaudy wegen seiner umfassenden Bildung und der ihm eigenen vollendet feinen Umgangsformen vom Könige Friedrich Wilhelm dem Dritten dazu ausersehen wurde, das schwere und verantwortungsvolle Amt eines Erziehers des preußischen Kronprinzen, nachherigen Königs Friedrich Wilhelm des Vierten, zu übernehmen. Franz folgte seinem Vater nunmehr nach Berlin, um das dortige Collège Français zu besuchen. Er war während dieser Zeit bei dem Prediger Reclam, dem er das Leben weidlich sauer machte, in Pension. Unter anderen gefährlichen Streichen, die der von Lebenslust und Kraft übersprudelnde Knabe damals in Scene setzte, erzählt die Schwester auch den folgenden, für die Sinnesart des nachherigen Dichters sehr charakteristischen: Als Reclam ihm eines Tages Stubenarrest gegeben hatte und nach mehreren Stunden wieder zu ihm ins Zimmer trat, um ihn aus der Gefangenschaft zu erlösen, war unser Franz verschwunden; lange suchte der würdige Mentor nach dem trotz Schloß und Riegel entflohenen Zöglinge, bis er ihn endlich zu seinem nicht geringen Schrecken an der Außenseite des Hauses, an einem Fenster des zweiten Stockes, mit den Händen um das Fensterkreuz geklammert, in einer höchst halsbrecherischen Stellung wiederfand. Nur das eindringliche Bitten und Flehen des schwer geängstigten Geistlichen vermochte den jungen

Trotzkopf, gnädigst wieder mit heilen Gliedern zu dem Loche hineinzuklettern, aus dem er, die Gefahr nicht achtend und das heiße Herz voll Eigensinn und Grimm, herausspaziert war.

Durch des Vaters Stellung gewann Franz den Vorzug, Studiengenosse des Kronprinzen zu werden, und erhielt somit von Dingen und Verhältnissen Kenntniß, welche sonst nicht an einen Knaben heranzutreten pflegen. So eröffnete sich ihm schon frühe ein Blick zugleich in die idealen Güter des Geistes und in die praktischen Zustände des Lebens; schon damals war er in den Werken der classischen Schriftsteller alter und neuer Zeit ebenso bewandert, wie in den Arbeitssälen der Fabriken und Manufacturen von Berlin und der Provinz Brandenburg. Durch diese frühzeitige Wissensfülle wurde ihm schon zu jener Zeit ein reiches geistiges Material zu eigen, an dem sein inneres Leben sich kräftig und eigenartig entwickelte.

Dem General von Gaudy begegnete in der Schlacht bei Bautzen, welche er als Begleiter seines prinzlichen Zöglings mitmachte, ein seine ganze Laufbahn änderndes Ereigniß. Sein Pferd überschlug sich; er stürzte gefährlich und trug einen dauernden Schaden an seiner Gesundheit davon. In Folge dieses Unfalls mußte er seine bisherige Stellung quittiren und wurde nunmehr mit der Würde eines Militärgouverneurs von Sachsen betraut. Dieser Wechsel im Leben des Vaters war auch für den Sohn von folgenschwerer Rückwirkung. Er mußte, da der Vater ihn in seiner Nähe zu haben wünschte, Berlin verlassen und wurde in Schulpforta

zur weiteren Fortbildung inscribirt. Hier, unter der Leitung vorzüglicher Lehrer, wurde in den Knaben der erste Keim zu seiner Vorliebe für das Studium der Sprachen gelegt. „Er ist ihr", schreibt Frau von Kalckreuth, „sein Leben hindurch treu geblieben, da er bis an sein Ende Abends im Bette seinen Homer oder Horaz las. Ueberhaupt war das Talent für Sprachen sehr vorherrschend bei ihm; wie früh er französisch sprach, wurde schon gesagt. Neben den alten Sprachen trieb er in Schulpforta mit Eifer das Spanische; später sprach er das Polnische brillant und lernte in vier Wochen dänisch, als er mit Xaver Marmier nach Island reisen wollte. Als sich diese Reise zerschlug, lernte er in wenigen Monaten italienisch. Die bewunderungswürdigsten Kenntnisse aber hatte er sich im Altfranzösischen erworben. Den ‚Roman du Rou' von Wace übersetzte er in 10,472 Versen in mustergültiger Weise."

Im Jahre 1818 ging Franz von Gaudy mit dem Zeugniß der Reife von Schulpforta ab. In Dresden entzückte er die Schwester, da er als altdeutscher Jüngling im schwarzen Sammetrock, mit wallenden prächtigen Locken und Kneipmütze erschien — aber das wurde ihm verhängnißvoll; denn der Vater witterte demagogische Tendenzen bei dem Herrn Sohn und dies um so mehr, als Franz mit Begeisterung von dem „Demagogen" Sand, dem nachherigen Mörder Kotzebues, sprach, der in Schulpforta gewesen und dort für seine Welktbeglückungspläne Propaganda gemacht hatte. Franz war so elektrisirt von dem Zauber der Sandschen Sprache, daß der Vater schleunigst befahl, der Herr Studiosus solle die Locken

glatt scheeren und an Stelle der Cereviskappe einen Cylinder tragen; er gehorchte und schaute unter dem octroyirten Hute grimmig in die Welt. Aber der härtere Befehl folgte nach. Der gestrenge Papa verfügte, Franz solle nicht studiren sondern in das erste Garde-Regiment in Potsdam eintreten. Das war ein Donnerschlag für den im Geiste schon in den Hörsälen von Göttingen sitzenden Jüngling. Aber Widerspruch war im Gaudyschen Hause, wo das Wort des Herrn Generals alles galt, nicht Mode. So trat der aus allen Himmeln Gestürzte denn in das Regiment ein und trug die Fesseln der Disciplin ruhig, wenn auch knirschend.

Er war nichts weniger als in seinem Elemente; sein ganzes Wesen verlangte eine freiere, weniger von den Convenienzen des Standes eingeengte Lebensweise. Er entschädigte sich denn auch für die verlorene Freiheit mit vielen thörichten Streichen, Schuldenmachen und Duelliren; sein Paukbuch allein weist elf Duelle auf; so trieb er es — bis er, „von der Garde zur Linie vertrieben", nach Breslau versetzt wurde. Hier lebte er auf durchaus großem Fuße, hielt eine Köchin und Bediente und machte auf's neue Schulden. In jener Zeit kam er oft zur Schwester; er ging, wie sie erzählt, musternd im Zimmer auf und ab, wie der Armen-Advokat Siebenkäs, und fragte: „Stanzel, was versilbern wir heute?" Und es fand sich immer etwas — das ganze Schmuckkästchen wurde geleert und die goldene Uhr einem Cerberus von Schneider als Besänftigung zugeworfen, dem Franz in seiner Heftigkeit ein Ohr mit dem Degen abgehauen hatte. Die Schwester lenkte den Zorn des

Vaters oft genug auf sich, um den Bruder zu vertreten. Dafür liebte er sie aber auch leidenschaftlich; er sagte oft: „Ich liebe Dich, nicht weil sondern trotzdem Du meine Schwester bist"; denn von verwandtschaftlicher Zärtlichkeit war keine Ader in ihm. „Wie oft", schreibt die Schwester, „wünschte er sich ein Hidalgo zu sein, frei von Familienbanden!"

Inzwischen hatte der Vater sich angekauft — und starb wenige Jahre darauf. Franz wollte nun aus dem Militärdienste austreten und das Gut des Vaters übernehmen, mußte aber diese Idee aufgeben, da sein Vormund — Gaudy war noch minorenn — dieses Projekt mit Hand und Fuß bekämpfte. Dies verstimmte den hochstrebenden Jüngling, der des Soldatspielens herzlich müde war, auf's tiefste. Dazu kamen die kleinen Garnisonen, die ihn moralisch zu Boden drückten, da er, unter seinen Kameraden geistig vereinsamt, sich durch keinen Austausch der Ideen gehoben fühlte. Glogau, Kozmin, Krotoschin, zwei Festungen als Strafe für Duelle, nämlich Silberberg und Kosel, und endlich Posen waren die unerquickliche Reihenfolge, die ihm das Leben vielleicht unerträglich gemacht hätte, wenn nicht zum Glück die Schwester sich mit dem Herrn von Kalckreuth verheirathet und Gaudy so eine Heimath in ihrem Hause und einen Freund in ihrem vortrefflichen Gatten gefunden hätte, der ihn aufmunterte, seine Talente zu üben und zu steigern.

In Schönborn, dem Gute des Schwagers, wurde jetzt jeder Urlaub verbracht; dort entstanden die später unter dem Titel „Erato" veröffentlichten Gedichte (1829), dort die Novelle „Desengaño" (1835), und damit war

der Fuß in den Steigbügel gesetzt. Gaudys Name wurde nun auch in weiteren Kreisen bekannt. Aber noch konnte er nicht den entscheidenden Entschluß fassen, zu dem sein Herz ihn schon so lange drängte, den Entschluß, sich ganz der Dichtkunst in die Arme zu werfen und statt des Schwertes die Lyra zu ergreifen. Da brachte ein äußeres Ereigniß die Entscheidung. In Posen, wo er damals in Garnison lag, wurde er in entsetzlicher Weise von der Cholera ergriffen und glaubte dem Tode verfallen zu sein. Wie so oft im Menschenleben große physische Krisen die Ausgangspunkte werden für neue geistige Richtungen und Entwicklungen, so auch bei Gaudy. Mit dem neu gewonnenen Leben — er meldete unterm 2. August 1831 der Schwester seine Genesung — reifte in ihm der Entschluß, den Rock des Königs abzulegen und sich ganz in den Dienst der Poesie zu stellen. Er quittirte den Militärdienst. Ein Aufenthalt in Schönborn, wohin er gegangen war, um im Kreise der Seinen sich zu erholen, ließ die „Gedankensprünge eines der Cholera Entronnenen" (1832), „Die Korallen" (1834), die „Schildsagen" (1834), die „Kaiserlieder" (1835) und die „Novelletten" (1837) an das Licht treten.

Durch diese Leistungen wurde Adalbert von Chamisso auf ihn aufmerksam und lud ihn nach Berlin ein, indem er ihn auf eine höchst ehrenvolle Weise aufforderte, ihn bei der Herausgabe des „Deutschen Musenalmanachs" zu unterstützen. Gaudy leistete diesem Rufe freudig Folge, und nun endlich sah er sich in einer Lage, die ihn innerlich befriedigte und beglückte. Von Freunden, die ihm sein Talent schnell erworben hatte, umgeben,

innig verehrt von Männern, wie Hitzig, Fouqué, Kugler, Neumann und Andern, und der warmen Zuneigung eines Chamisso gewiß — was blieb ihm zu wünschen übrig? Hatte er doch die ersten Staffeln des Ruhmes schnell erklommen. Und doch — ein Wunsch war ihm noch unerfüllt: Italien, das Land seiner Träume und Ideale, zu sehen. Auch diese Sehnsucht sollte gestillt werden: im Jahre 1835 blauete Italiens Himmel über ihm; er trank sich satt an der Schönheit römischer Kunst und führte auf den Ruinen der antiken Welt und mitten im schnell pulsirenden Leben des sinnenfrohen Südens ein Dasein, reich an den mannigfachsten Anregungen. Seine Briefe aus der damaligen Zeit athmen Frische, frohe Begeisterung für das herrliche Italien und höher gestimmte Lebensfreudigkeit. Großer Eindrücke voll, kehrte er nach Deutschland zurück. In Berlin fand er die alten Freunde wieder und lebte so recht im Vollgenusse seines Glückes. Chamisso wurde ihm immer theurer, das Verhältniß zwischen Beiden ein immer engeres. Er wurde der vertrauteste Hausfreund des edlen Sängers. Ein meines Wissens bisher noch nicht gedrucktes heiteres Gedicht Gaudys, welches aus dieser Zeit stammt, möge hier einen Platz finden, da es ein treues Bild von Chamissos Studirzimmer entwirft und zugleich charakteristisch ist für die Beziehungen der beiden Dichter zu einander. Es lautet:

Gebt Ihr mir viel gute Worte,
Um in's Heiligthum zu späh'n,
Ei, so laß' ich wohl die Pforte
Diesmal für Euch offen stehn.

Aber Freunde, schleicht auf Zehen
Hübsch manierlich, fromm und still!
Nicht ein Jeder kriegt's zu sehen,
Der es gern durchmustern will.

Schaut Euch um im schmalen Zimmer,
Das nur Dämmerlicht erhellt
Von der Lampe mattem Schimmer,
Die noch grüner Taft umstellt!
Seht, dort hängt das Kieselmesser,
Das einst an Owaihi's Strand
Ein gentiler Menschenfresser
Weiht' als treues Freundschaftspfand.

Aus dem Rahmen blinzt verwogen
Dort Pomares Conterfei,
Und ein schwarzer Ebenbogen
Hängt, von Staub ergraut, dabei.
Südlands Blumen, trock'ne Blätter,
Liegen dort in langen Reihn;
Ihre Namen wissen Götter
Oder Chamisso allein.

Weiter links ruh'n auf dem Brette
Blüthen transcendenter Art,
Oden, Stanzen, Triolette,
Schofel und fein-fein gepaart.
Deutschlands Dichterhähne krähen
Dir entgegen aus dem Fach —
Könnt Ihr sie nicht gleich verstehen,
Kauft den Musenalmanach!

Ihr dagegen, die Ihr dreister
Jetzt in die Papiere guckt,
Sprecht: Gieb mir ein Lied vom Meister,
Aber nicht der Lai'n Produkt!
„Hand weg!" ruf' ich, „also habe
Ich es nicht mit Euch gemeint.
Harret der Gesammt-Ausgabe,
Die zur Ostermess' erscheint!"

Aber in dem nächsten Zimmer
Hört Ihr einen Säugling schrei'n,
Und neugierig, wie Ihr immer,
Drängt Ihr Euch auch dort hinein.
Tretet leise, leise näher
Auf Sammtpfötchen wie die Maus!
Solchen Anblick nimmt der Späher,
Solchen selt'nen, gern nach Haus.

Seht Ihr wo 'nen Rosengarten
Frischer blühn als diesen hier?
Gärtnerin und Gärtner warten
Treulicher der holden Zier?
Wer den Blüthenkranz gesehen,
Wendet sich wohl schwerlich um
Nach Exotischem zu spähen,
Dorrend im Herbarium.

Aus Italien hatte Gaudy, wie gesagt, eine Fülle neuer Eindrücke und Ideen mit heimgebracht. Litterarische Früchte dieser Tage im Süden waren in erster Linie die Reiseschilderungen „Mein Römerzug" (1836) und die humoristische Novellette „Aus dem Tagebuche eines wandernden Schneidergesellen" (1836), wie auch die später erschienenen „Venetianischen Novellen" (1838) ihre Entstehung den unter Italiens Himmel empfangenen Anregungen verdankten.

Kaum nach Deutschland heimgekehrt, fühlte er sich wieder nach Schönborn zu der Schwester gezogen, um in ländlichem Stillleben die Masse der italienischen und anderer Eindrücke zu ordnen und zu verarbeiten. In den nächsten Jahren veröffentlichte er u. a.: ein „Berlinisches Bilderbuch" (1836), „Novelletten" (1837), „Lieder und Romanzen" (1837) und „Novellen und Skizzen" (1839).

„Er arbeitete unsäglich fleißig", schreibt die Schwester, „kaum daß er zum Essen erschien, aber die Theestunde versäumte er nie; denn er trank wie ein Chinese seine zwanzig Tassen mit Wonne. Dabei las er vor — und er las wunderbar schön — oft was er den Tag über gearbeitet hatte, wobei er jede Kritik gelten ließ, öfter noch die Werke der Koryphäen der Litteratur mit scharfem Eingehen und neidloser Bewunderung. Der Liebling seiner ersten Jugend war Jean Paul, den Shakespeare später verdrängte und den er so inne hatte, daß sein mächtiges Gedächtniß für jeden Fall ein Citat aus dessen Dichtungen fand. Dieses seltene Gedächtniß kam ihm überhaupt sehr zu statten und gestaltete die Fülle seiner Kenntnisse fast zur Gelehrsamkeit. Talent für die Musik war in ihm wenig vorhanden. Er klimperte Guitarre und hatte wohl nur Violine gelernt, um die Geige zu besitzen, welche seine Mutter außerordentlich gut gespielt. Aber die bildende Kunst war sein eigentliches Feld, und durch seine Werke geht der goldene Faden tiefen, gewissenhaften Kunststudiums. Er selbst zeichnete sehr hübsch, besonders treue Portraits in Caricaturen, welche Gabe ihm manchen Feind erweckt hat, da er eben nicht sehr schonend mit der Menschheit umging. In einer der kleinen Garnisonen hatte er einmal die weißen Wände seines Zimmers mit sehr ergötzlichen Zerrbildern in Kohle bemalt — es wurde verrathen. Und so war es für ihn ein Glück, daß ein Kamerad ihm bei der Parade zuraunte: ‚Du, der Oberst wird Dich besuchen'. Flugs stürzte Franz nach Haus, bürstete mit der Kleiderbürste die verrätherische Kohle ab und empfing den Vorgesetzten, glühend,

in einer dicken Wolke von Kalkstaub, die den gestrengen Herrn Oberst zum schleunigen Rückzuge nöthigte."

In Berlin arbeitete Gaudy eifrig für den „Musenalmanach", der nun, nachdem sich die süddeutschen Dichter, besonders Schwab, von dem Unternehmen zurückgezogen, neben Chamissos Namen auch den Gaudys, als des Mitherausgebers, trug. Die letzte Arbeit, die er gemeinsam mit Chamisso unternahm, war die Uebersetzung einer Auswahl von Liedern Bérangers, jenes Dichters, der auf Gaudy einen so großen Einfluß geübt. Bald nach Beendigung derselben trat er eine zweite Reise nach Italien an, auf welcher ihn sein Freund E. Ferrand bis in die Schweiz begleitete. Wie damals diesem Freunde gegenüber, so äußerte er schon früher häufig im Gespräch mit der Schwester, er möchte am liebsten ganz in Italien oder doch wenigstens im Süden von Deutschland leben. Italien, sein mildes Klima und sein feuriger Wein sagten ihm besser zu als der Norden mit Nebel und Bier. Seine ganze Natur hatte etwas entschieden Südländisches. Doppelt schwer empfand er bei seiner Rückkehr nach Deutschland diesen Widerspruch seines Innern mit Land und Leuten daheim — denn eine Saite seines Lebens war inzwischen gesprungen: Chamisso war todt. Wieder suchte er Ruhe bei der Schwester in Schönborn, aber er verweilte dort nur kurze Zeit, und — Todesahnung zog durch seinen Abschied von der Theuern. Eine Verherrlichung des Todes war der Vorwurf eines epischen Gedichtes, zu dem er eifrig Motive suchte — nur wenige Wochen nach seiner Rückkehr nach Berlin starb er in Folge eines Schlagflusses, am 5. Februar 1840. Seine

Freunde legten ihn in den Sarg wie einen Sänger des Alterthums, im wallenden weißen Gewande, den Lorbeerkranz im schönen braunen Haar.

„Franzens Charakter ist selten richtig beurtheilt worden", schreibt seine Schwester, „er war brav und ehrenwerth durch und durch, unbestechlich in seinem Urtheile, wahr bis zur Schroffheit; er konnte bezaubernd liebenswürdig sein, wollte es aber nicht immer sein — trübe Erfahrungen hatten ihn Menschenverachtung gelehrt, und doch war sein Herz warm und liebebedürftig. Seinen Freunden war er ein wahrer Freund."

Victor Hugo.

Ein Nekrolog.

Der Dichter des „Hernani“ hat am 22. Mai d. J.*) in der stillen Villa am Bois de Boulogne für immer die Augen geschlossen, und nach seinem Hinscheiden setzte die französische Nation durch ihre funérailles nationales einen Kultus des Genies in Szene, der, mag man über den Todten urtheilen wie man will, in unserer materialistischen Zeit als ein erfreuliches Symptom des Respekts vor geistigem Sein und Können begrüßt werden darf und den das übrige Europa, Deutschland voran, sich als nachahmungswürdiges Beispiel vor Augen halten sollte.

Victor Hugo ist als Dichter wie als Mensch eine merkwürdige Erscheinung: er war zugleich Prophet und Komödiant, Poet und Streber, Schwärmer und Weltmann; sein Wesen hatte etwas Zerklüftetes, Zerfahrenes, etwas zwischen unvermittelten Extremen Schwebendes. Ein Genie von der Sohle bis zum Scheitel, ließ er nichts

---

*) 1885.

so sehr vermissen als Einheit des Charakters, als Sammlung des Empfindens, als Klarheit des Denkens, als Ruhe und Ebenmäßigkeit in den Linien seines Werdens und Wachsens. Der Fanatismus war einer der Angelpunkte seines Wesens, der ästhetische wie der politische, und speziell wir Deutschen können ein Lied singen von diesem Hugo'schen Fanatismus, der unter anderem in dem befremdlichen Revancheepos: „L'année terrible" auf unsere Kosten die sonderbarsten Blasen patriotischer Verblendung und nationalen Größenwahns treibt. Victor Hugo, der Politiker, war ein wahrer Virtuos im Wechseln der Farbe: vom Parteigänger der Bourbonen wurde er zum Anwalt der Bonapartisten; die Julirevolution fand ihn im Lager der Liberalen, aber unter Louis Philipp ließ er sich die Würde eines Pairs von Frankreich gefallen; während der Februarrevolution stieß er leidenschaftlich in's Horn der neu aufsteigenden Freiheit, um sich zuletzt — seit 1870 — allerlei sozialistischen Schwärmereien in die Arme zu werfen. Und wie er sich als Politiker durchweg als einen leicht erregbaren und bestimmbaren Sanguiniker erwies, so auch als Poet: seine Dichtungen bilden, nach der Geschmacks- wie der Geistesrichtung hin, eine wahre Musterkarte der verschiedensten Anschauungen und Tendenzen; sie spiegeln die Zerklüftung und Ziellosigkeit der neufranzösischen Romantik, als deren Stimmführer und Haupt man den Verfasser des „Hernani" und der „Misérables" ja betrachten darf, in typischer Weise wieder.

Victor Hugo war weder ein litterarischer noch ein politischer Charakter, aber er war ein dichterisches Genie

von seltenem Glanze der Begabung; er war der Heros der zeitgenössischen französischen Dichtkunst, der bedeutendste Repräsentant der Romantik jenseits des Rheins und der nationalste Dichter unserer westlichen Nachbarn. Es würde hier zu weit führen, nachweisen zu wollen, inwiefern Licht und Schatten im Naturell Hugo's auch Licht und Schatten im französischen Nationalcharakter bedeuten, und es möge genügen, darauf hinzuweisen, daß die kniefällige Verehrung, welche Frankreich weit länger als ein halbes Jahrhundert hindurch seinem Sänger gezollt, nur aus einer Sympathie zu erklären ist, die aus gleichen Charaktereigenschaften einerseits des Dichters und andererseits seiner Nation erwuchs.

Victor Hugo, der am 26. Februar 1802 in Besançon als Sohn des bekannten Generals Hugo und einer Vendéerin geboren wurde und seine Knaben- und Jünglingsjahre abwechselnd in Spanien, Italien und Frankreich verlebte, stellte in der Vorrede zu seinem Drama „Cromwell“ (1827) das eigentliche Programm der neuromantischen Schule in Frankreich auf; er proklamirte in demselben den durch die Werke Chateaubriands und der Frau von Staël längst angebahnten Bruch mit dem Classizismus und wurde dadurch der eigentliche Vater der Schule. „Die Revolution in allen Künsten“, so bezeichnet Hugo seinen ästhetischen Standpunkt, „ist nur eine allgemeine Rückkehr zu der Natur und Wahrheit; sie ist die Ausrottung des falschen Geschmacks, der seit beinahe drei Jahrhunderten dadurch, daß er an die Stelle aller Realitäten unaufhörlich konventionelle Willkür setzte, so viele gute Köpfe verdorben hat.“ Sehr wahr! Schade nur,

daß diese „Revolution" nicht in allem das Rechte traf und daß sie an die Stelle des „falschen Geschmacks" der Classizität den nicht minder falschen der Romantik setzte! Die Besitzergreifung der „Realitäten" datirt ja nicht von Hugo und seiner Schule sondern von dem jungen und jüngsten Frankreich, das nun freilich leider bei dieser Gelegenheit vielfach über's Ziel hinausgeschossen hat.

Schon längst bevor Hugo den „Cromwell" mit der epochemachenden Vorrede veröffentlichte, hatte er sich in die litterarische Palästra eingeführt. Dies geschah — abgesehen von einer akademischen Preisschrift aus dem Jahre 1817 — durch seine „Odes et Ballades" (1822), Poesien, die der Form nach noch vollständig auf dem Boden der Classiker stehen, der Gesinnung nach aber sich zu royalistischen Tendenzen bekennen; sie trugen ihrem Verfasser eine Pension von Louis XVIII. ein. Die Brücke von dem klassischen Standpunkte, den die „Odes et Ballades" repräsentiren, zu dem durch den „Cromwell" proklamirten Romantismus bilden in der dichterischen Entwicklung Hugos die beiden Romane „Han d'Islande" (1823) und „Bug Jargal" (1825) sowie der zweite Band der „Odes et Ballades" (1826), welch' letztere Publikation bereits unverkennbare Symptome einer liberaleren Richtung auch in politischer Beziehung bekundet. Die großen Fehler und Schrullen des so eigenthümlich begabten Dichters waren in diesen Werken schon stark hervorgetreten: dieses Schwelgen in Worten und Bildern, dieses Spielen mit Antithesen und Vergleichen, dieses Fallen aus höchstem Pathos in platte Trivialität, diese Unsicherheit des Geschmacks, dieses Kokettiren mit chronikaler Gelehrsamkeit

und apokalyptischen Verhüllungen — aber daneben leuchteten auch seine großen Vorzüge: Geist, Phantasie und Herz, hervor. Im Jahre 1828 veröffentlichte Hugo eine neue Sammlung Oden unter dem Titel „Les Orientales“, welche durch erotische Farbenpracht, hinreißenden Schwung und wahrhaft virtuose Form alles bisher nach dieser Richtung hin in Frankreich Geleistete überbot. Der Sammlung „Les Orientales“ folgten die Dramen „Marion Delorme“ (1829) und „Hernani“ (1830). Die Partei der Classiker setzte es durch unablässiges Intriguiren und Skandalisiren durch, daß ersteres Stück von der Theaterzensur gestrichen wurde und daß die Akademie eine förmliche Petition beim König einbrachte, welche darum bat, auch die Zulassung des letzteren im Interesse des klassischen Geschmacks zu verhindern. Aber König Karl X. war verständig genug, darauf zu antworten: „Im Theater habe ich gleich jedem andern Bürger nur einen Platz im Parterre.“ Die Aufführung des „Hernani“ hatte einen glänzenden Erfolg. Es gab eine große Prügelei im Theater, in der die Romantiker siegten. Seit der ersten Aufführung des „Cid“ von Corneille, also seit nahezu zwei Jahrhunderten, hatte keine dramatische Dichtung in Frankreich die Gemüther so entflammt wie der „Hernani“. Von dieser Schlacht her, die im Februar 1830 auf der Bühne des Théâtre-Français geliefert wurde, datirt die Hegemonie der Romantik in Frankreich.

An weiteren Dramen schrieb Hugo in den nächsten Jahren: „Le roi s'amuse“ (1832), „Lucrèce Borgia“, „Marie Tudor“ (1833), „Angelo“ (1835), „Ruy Blas“ (1838) und „Les Burgraves“ (1843). Ebenso erschienen

um diese Zeit der so berühmt gewordene grandiose Roman „Notre Dame de Paris“ (1831) und die Sammlungen lyrischer Gedichte: „Les feuilles d’automne“ (1831), „Les chants du crépuscule“ (1835), „Voix intérieures“ (1837) und „Les rayons et les ombres“ (1840). Es ist für die Muse Victor Hugos die Zeit des höchsten Ruhmes und Glanzes, welche durch diese wahrhaft imposanten Hervorbringungen bezeichnet wird, aber auch nach außen hin trugen diese Werke dem Dichter Auszeichnungen vornehmsten Ranges ein: 1841 wurde er in die „Französische Akademie“ aufgenommen, und 1845 verlieh ihm Louis Philipp die Würde eines Pairs von Frankreich. Bezeichnend für seine politische Wandlungsfähigkeit ist es, daß er, als er nach der Februarrevolution von 1848 in die „Constituirende Versammlung“ gewählt wurde, der monarchischen Rechten angehörte, um sich nach seiner Wiederwahl in die „Gesetzgebende Versammlung“ der äußersten Linken zuzuwenden. Der Gefühlsmensch in ihm war stets mächtiger als der ruhig erwägende Politiker, und allemal waren es momentane Stimmungen, welche in seiner Stellungnahme zu den Dingen des äußeren Lebens den Ausschlag gaben.

Als Louis Napoleon sich durch den Staatsstreich vom 2. Dezember 1851 zum Herrn Frankreichs gemacht, floh Hugo, der auf der ersten Proskriptionsliste stand, nach Belgien und ließ sich später auf der Insel Jersey, dann auf Guernsey nieder, von wo er erst in neuerer Zeit nach Paris zurückgekehrt ist.

Unter den späteren Werken Hugos, die mir nicht alle bekannt geworden, sind hervorzuheben: das Pamphlet

„Napoléon le petit" (1852), die Sammlung satyrischer Gedichte: „Les châtiments" (1853), die Lebenserinnerungen „Les contemplations" (1856), die epischen Gedichte „La légende des siècles" (1859), die beiden sozialen Romane „Quatre-vingt-treize" und „Les misérables" (1862), das Dichterporträt „William Shakespeare" (1864), die lyrischen Gedichte „Les chansons des rues et des bois" (1865), der Roman „Les travailleurs de la mer" (1866) und aus den allerjüngsten Jahren „Année terrible" (1872), „Histoire d'un crime" (1877), „L'art d'être grandpère" (1877), „Le pape" (1878), „La pitié suprême" (1879), „L'Ane" (1880) und „Les quatre vents de l'Esprit" (1881). „Napoléon le petit" und „Histoire d'un crime" (letzteres die Geschichte des Staatsstreichs vom 2. Dezember darstellend) lassen viel schneidige Verve gegen den kleinen Neffen des großen Onkels los; „Année terrible" erzählt die Geschichte der französischen Niederlage von 1870 und 1871 mit allem Aufgebot nationaler Wuth, Verdrehung und Verbitterung, wenn auch in oft glanzvoller Diktion, und die drei großen sozialen Romane „Quatre-vingt-treize", „Les misérables" und „Les travailleurs de la mer" bekunden eine Fülle fein beobachteter Details und einen imposanten historischen Weitblick, wie er nur dem dichterischen Genie eigen ist.

Aus den „Châtiments", welche von einem großartigen männlichen Zorne überschäumen, möge hier das folgende Epigramm einen Platz finden:

Un jour Dieu sur sa table
Jouait avec le diable

Du genre humain haï;
Chacun tenait sa carte;
L'un jouait Bonaparte
Et l'autre Mastaï.

Un pauvre abbé bien mince!
Un méchant petit prince,
Polisson hasardeux!
Quel enjeu pitoyable!
Dieu fit tant que le diable
Les gagna tous les deux.

— Prends! cria Dieu le père,
Tu ne sauras qu'en faire! —
Le diable dit: — erreur! —
Et, ricanant sous cape,
Il fit de l'un un pape,
De l'autre un empereur.

Die „Châtiments", welche im Exil, auf der Insel Guernsey, entstanden sind, halten ein wahres Höllengericht über den gekrönten Mörder Napoleon und seine Geschöpfe und übertreffen an beißender Satyre und zermalmender Wucht der poetischen Darstellung vielleicht alles, was das Schriftthum der gesammten Erde in unserm Jahrhundert hervorgebracht hat.

Die Bedeutung Victor Hugos für die französische Nationallitteratur und mittelbar für die Weltlitteratur ist eine durchaus epochemachende und wird noch lange eine nachhaltige bleiben. Sein Name bezeichnet in den Annalen des französischen Schriftthums den Wendepunkt, wo die dichterische Produktion sich vom todten Regelzwange der Akademie entschlossen abwendet und sich energisch mit modernem Inhalte erfüllt. Aber auch

abgesehen von dieser prinzipiellen Bedeutung des genialen Dichters des „Hernani“ und der „Misérables“, haben manche seiner Werke an sich für das litterarische Frankreich die Bedeutung eines dauernden nationalen Besitzthums von hohem Werth, und das dürfte namentlich von seinen lyrischen Dichtungen gelten.

Druck von Emil Stephan, Plagwitz-Leipzig.